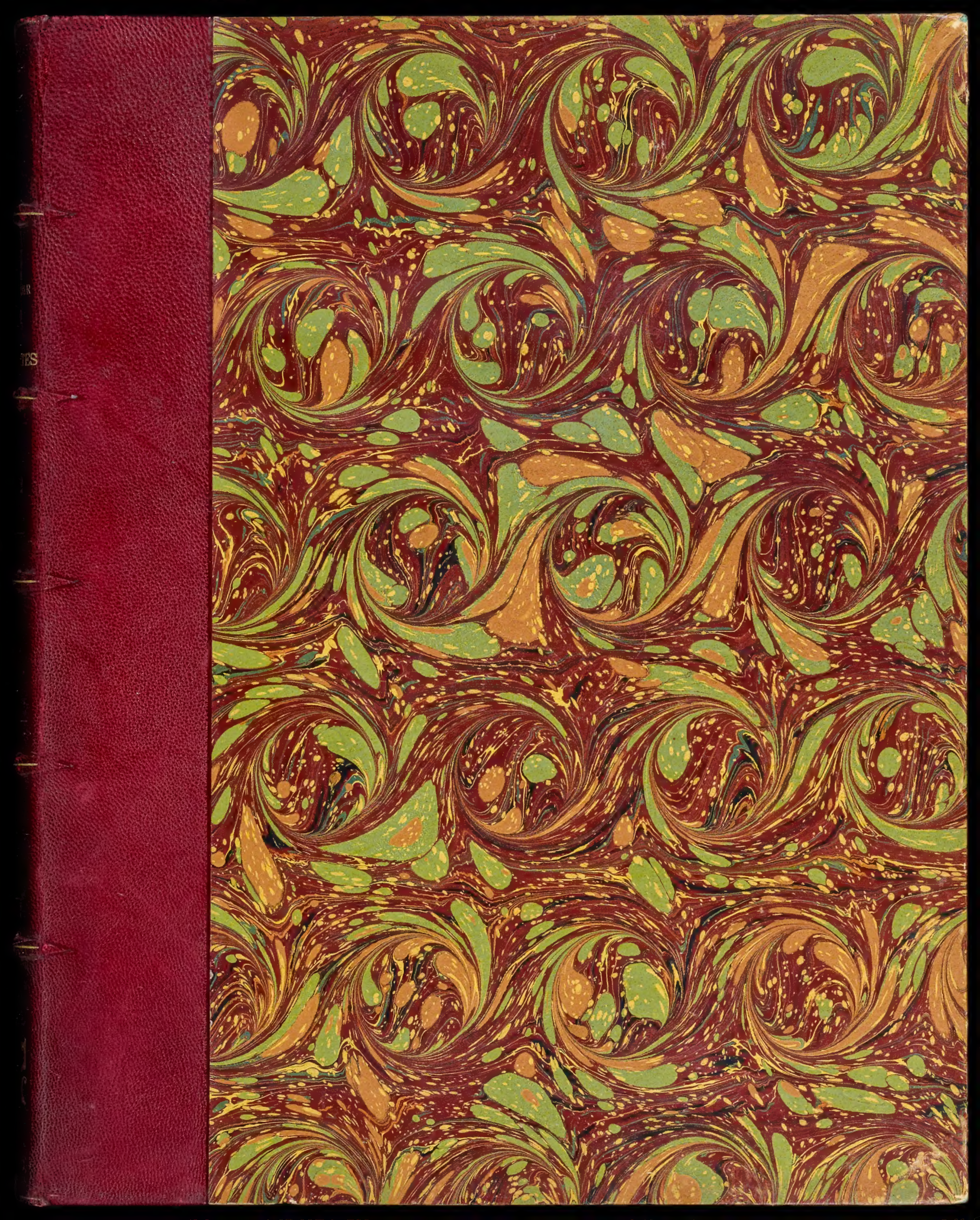
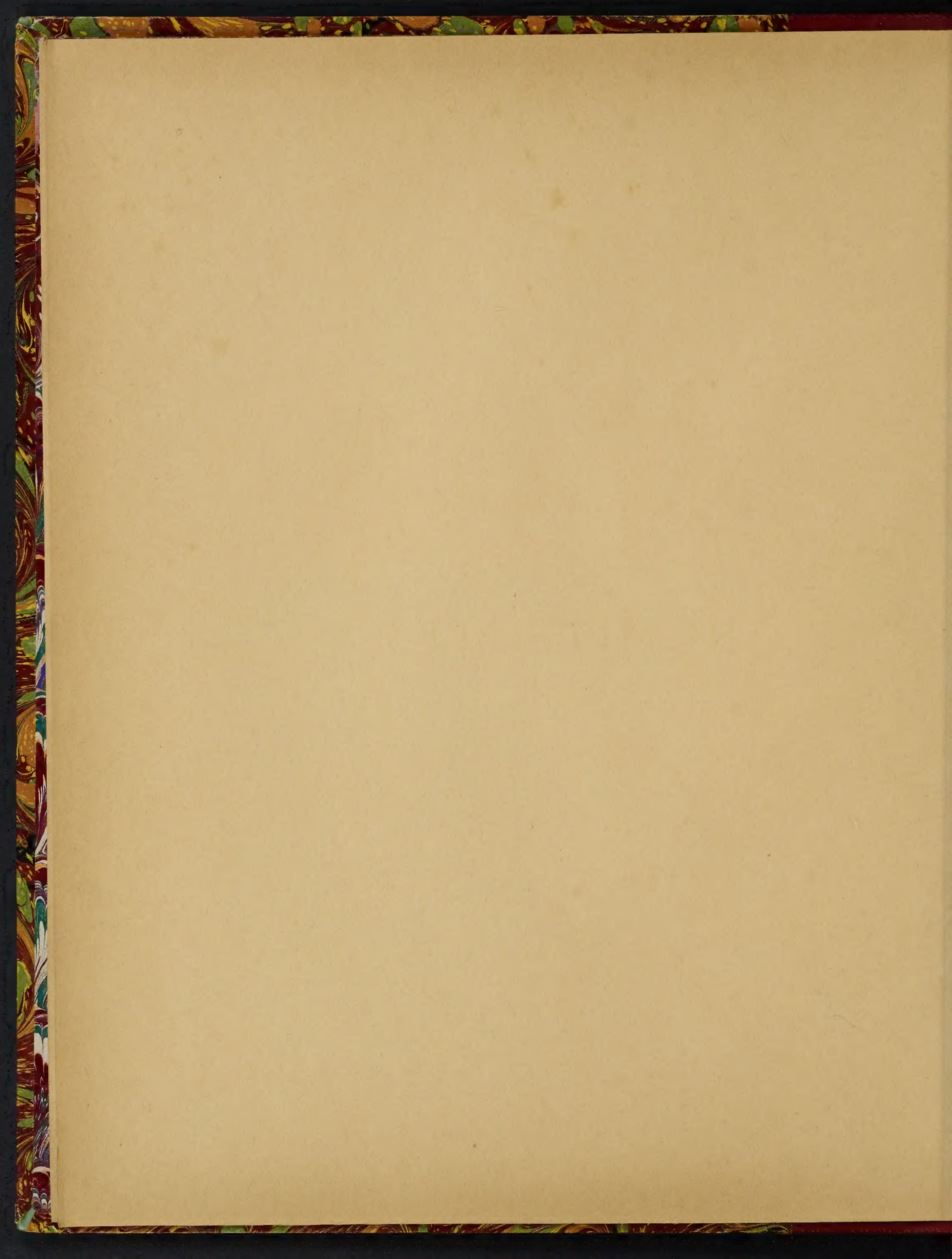








LE MONITEUR

DES

ARCHITECTES

ANGERS, IMPRIMERIE A. BURDIN ET Cie, 4, RUE GARNIER

LE MONITEUR

DES

ARCHITECTES

RECUEIL MENSUEL DE MONUMENTS POUR SERVIR A L'ÉTUDE

DE L'ART ARCHITECTURAL ET DES TRAVAUX PUBLICS

NOUVELLE SÉRIE

PUBLIÉE

AVEC LE CONCOURS DES PRINCIPAUX ARCHITECTES

SOUS LA DIRECTION DE

M. J. BOUSSARD

ARCHITECTE DE L'ADMINISTRATION DES POSTES ET TÉLÉGRAPHES

SEPTIÈME VOLUME

(27e de la collection)

PARIS

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS

13, RUE LAFAYETTE, 13

—

1893

SOMMAIRE DES Nos 1-2

LES « CONVENIENCES[1] »

A LONDRES [2]

La question des cabinets d'aisances publics est l'une de celles qui doivent préoccuper au premier chef les municipalités de nos grandes villes modernes. La densité de la population, l'intensité de la circulation, rendent les installations de ce genre indispensables, et pour la commodité du public et pour la salubrité des villes.

A Paris, on s'est contenté longtemps d'urinoirs plus ou moins bien agencés, à une stalle d'abord, puis à deux, trois, quatre, etc., selon la fréquentation prévue. Grâce aux progrès de la science sanitaire, on est arrivé, dans certaines villes, à rendre ces urinoirs acceptables au point de vue de l'odeur, mais leur présence sur la voie publique n'en reste pas moins choquante, et toute l'élégance apportée à la construction des édicules qui les abritent, ne saurait dissimuler complètement leur destination. Au surplus, ils ne donnent qu'une satisfaction incomplète au public.

Les chalets de nécessités, dûs le plus souvent à l'initiative privée, constituent assurément à cet égard un progrès sensible, avec leurs installations pour les deux sexes; mais il est certain que malgré toute la coquetterie apportée à leur décoration, on les supporte plutôt qu'on ne les admet sur la voie publique. En outre, la nécessité de réduire au minimum l'occupation du sol des rues a conduit à ne donner à ces édicules que les dimensions strictement nécessaires; de la sorte, les water-closets sont attribués indifféremment aux personnes des deux sexes, qui se coudoient continuellement et non pas toujours sans quelques froissements dans le couloir relativement étroit sur lequel ouvre l'unique ou la double rangée de cabinets.

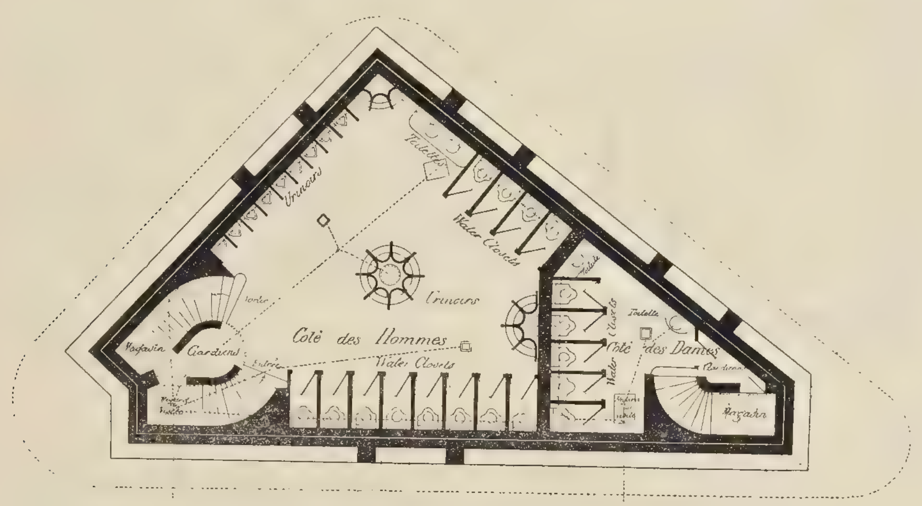


Fig. 1. — Piccadilly Circus (plan)

Tous ces inconvénients disparaissent avec des installations souterraines, établies de préférence

1. Water-closets publics.

2. Nous extrayons cet article du *Génie sanitaire*, organe des progrès de la science de l'architecte et de l'ingénieur appliquée à l'hygiène et à la salubrité.

sous un refuge dont elles peuvent occuper tout le sous-sol. Elles n'empruntent à la surface du sol que l'emplacement nécessaire aux escaliers d'accès et le seul signe extérieur de leur présence est accusée par l'entrée de ces escaliers.

Les avantages des cabinets souterrains n'ont pas échappé à nos voisins d'Outre-Manche, et il existe à Londres plusieurs exemples de ces *conveniences*. Il nous a paru intéressant de les passer rapidement en revue.

Les *conveniences* de *Piccadilly Circus* (paroisse de Saint-James, Westminster) ont été construits par MM. B. Fuich et C , à la suite d'un concours restreint entre ingénieurs sanitaires; ils ont été ouverts au public en 1889.

L'installation comprend deux parties séparées

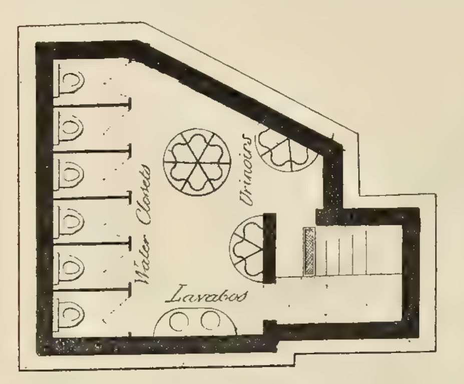


Fig. 2. — Saint-James Piccadilly (plan du sous-sol).

avec entrée spéciale pour chacune (fig. 1). La plus grande de ces deux parties est réservée aux hommes; on y accède par deux escaliers en pierre spacieux, servant l'un à l'entrée, l'autre à la sortie; du côté des dames, il n'existe qu'un escalier. Au niveau du sol de la place, les descentes sont protégées par des gardes-corps dissimulés eux-mêmes sous un rideau d'arbustes et de fleurs.

Du côté des hommes, on trouve vingt-sept urinoirs et douze water-closets.

Les urinoirs, disposés par groupes au centre de la salle ou adossés au mur, sont formés de pots appliques à effet d'eau, en fonte émaillée blanc, rehaussés de filets de couleur et or; ils sont munis, à l'intérieur, d'égouttoirs ne laissant passer que les liquides; leur nettoyage est assuré par des chasses automatiques. Les revêtements et les dalles de séparation sont en marbre rouge royal avec bordure bleu foncé; les marche pieds, appareillés et taillés avec pente suffisante, sont en marbre blanc de Sicile. Les réservoirs de chasse sont renfermés dans des caisses en marbre; la plomberie est dissimulée derrière les revêtements, seuls les siphons sont accessibles pour les visites et les nettoyages.

Les water-closets sont garnis d'une cuvette du type « Holborn combinaison » avec obturateur hydraulique et d'un réservoir à tirage donnant des chasses de trois gallons, soit environ treize litres d'eau par évacuation.

Les sièges à abattant sont en bois d'acajou et

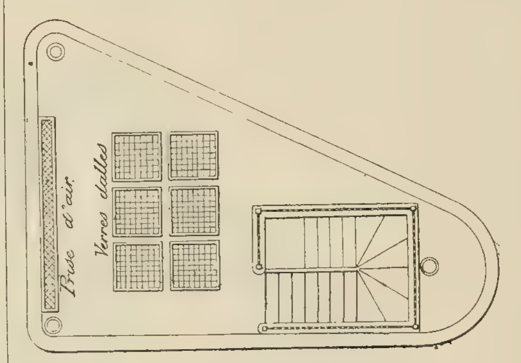


Fig. 3. — Saint-James Piccadilly (plan au niveau du sol).

munis de contre poids les relevant dès qu'on cesse d'en faire usage.

Les cabinets sont séparés par des dalles d'un seul morceau en marbre bleu foncé poli sur les deux parements, et les cloisons qui forment la façade ainsi que les portes sont formées de lambris à petits cadres en pitchpin avec chambranles chanfreinés et moulurés.

On trouve enfin, toujours du côté des hommes, un emplacement fermé par une cloison vitrée pour le surveillant, et deux lavabos pourvus de cuvettes ovales à bascules, du meilleur modèle, en faïence émaillée blanc et or; les dessus, revêtements et tablettes apparentes sont en marbre et la menuiserie du soubassement est formée de lambris en

acajou. Un chauffe-bains habilement dissimulé permet d'obtenir de l'eau chaude en quelques secondes.

La partie réservée aux dames comporte cinq water-closets, deux lavabos et le bureau pour la gardienne; l'agencement est du reste le même que

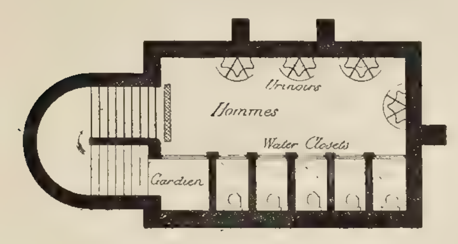


Fig. 4. — Camden town (plan du sous-sol).

du côté des hommes, mais la cuvette, dans chacun des cabinets d'aisances, est à effet d'eau direct actionné par une poignée de tirage avec valve immédiatement disposée au-dessus du siphon. Le siége, de forme ordinaire, à coffre, est en acajou, mais le dessus et le devant sont amovibles, pour faciliter les visites et les nettoyages; l'intérieur est garni d'un terrasson en plomb.

Des glaces ornent la salle qu'un rideau épais placé au pied de l'escalier masque aux regards des passants.

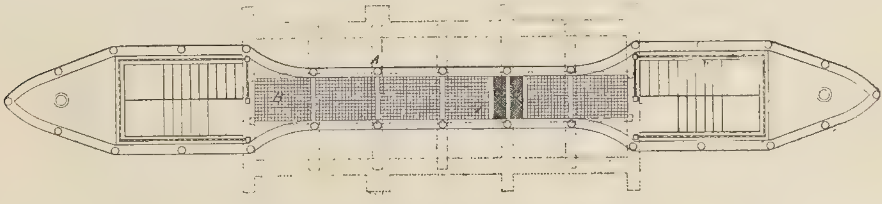


Fig. 6. — Wellington street (strand) (plan du sous-sol).

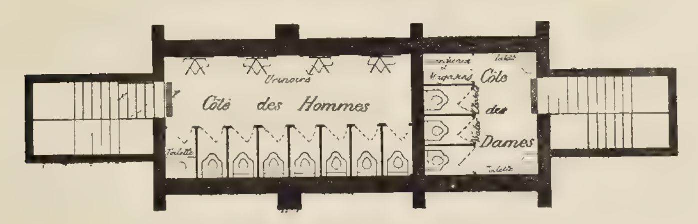


Fig. 7. — Wellington street (strand) (plan du sous-sol).

Les parements vus des murs intérieurs et ceux des cages d'escaliers, dans les deux sections, sont revêtus de briques émaillées blanc; les fonds sont enduits en ciment.

Le sol, dans toute la surface des *conveniences* est pavé en carreaux de grès cérame de couleur claire

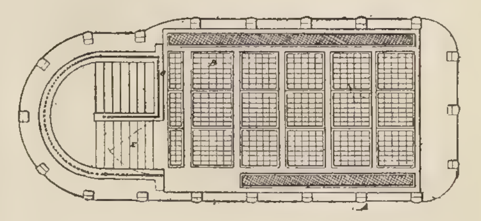


Fig. 5. — Camden town (plan au niveau du sol).

et les pentes en sont dirigées vers des entrées siphonnées qui assurent l'écoulement des eaux de lavage dans la canalisation générale. Celle-ci est établie en tuyaux de grès vernissé de $0^{m},10$ et $0^{m},15$ de diamètre, posés sur toute la pente disponible, d'après les principe du « Tout-à-l'égout »; des regards, établis sur le parcours, permettent de la visiter et de la tenir en bon état d'entretien.

L'éclairage, durant le jour, est assuré par des verres dalles encastrés dans le plafond, et par des ouvertures ménagées dans une sorte de petit dô-

me formant, au niveau de la voie publique, socle d'un candélabre à plusieurs branches. Le soir on se sert de la lumière électrique. Quant à l'aération, elle est assurée par les escaliers d'accès et par des soupiraux.

Le candélabre qui éclaire le refuge a été conçu dans le style Renaissance, il repose sur une sorte de coupole en granit poli d'Aberdeen ornée des armes de Westminster. Cet appareil constitue non seulement pour la place, mais aussi un puissant moyen de ventilation pour la partie souterraine.

L'installation occupe une surface d'environ 166 mètres carrés ; elle a coûté 87,500 francs, soit environ 530 francs par mètre carré. Voici les chiffres relatifs à la fréquentation pour l'exercice mars 1890-mars 1891.

alors que les dépenses d'entretien comprenant le personnel, l'abonnement à la Compagnie des Eaux, le papier, l'éclairage, le savon, les serviettes, les réparations, etc., dépassent à peine 17,500 francs.

Les figures 2 et 3 se rapportent à un type de « convenience » plus petit, adopté également par la paroisse St-James (Piccadilly), mais pour être placé sous un petit refuge. Ce type ne comporte qu'une section pour les hommes avec six water-closets, douze urinoirs et deux toilettes ; son installation ne coûte que 25,000 francs.

C'est également la dépense qui a été faite pour les cabinets de *Camben-Town*, représentés sur les figures 4 et 5 et qui, réservés également aux hommes, ne comportent que cinq water-closets et douze urinoirs.



Fig. 8. — Trafalgar square (Charing cross) (coupe).

Water-closets	(hommes).....	215.467
—	(dames)......	164.275
Toilettes	(hommes) [1]....	3.076
—	(dames)......	2.413

Comme l'usage des urinoirs est gratuit, il n'est pas fait de relevé suivi de leur fréquentation, mais des contrôles partiels et de courte durée permettent d'évaluer à plus de 2.600.000 le nombre moyen des personnes utilisant ces urinoirs chaque année.

Les tarifs sont de $0^{fr},10$ pour les water-closets et de $0^{fr},20$ pour les toilettes ; les recettes pour l'exercice 1890-1891 ont donc été d'environ 40,000 francs,

1. Ces toilettes, installées ultérieurement, n'ont été mises en service qu'en septembre 1890.

On voit (fig. 5) de chaque côté de la partie éclairée par les verres dalles B, des ouvertures grillées servant à la ventilation du sous sol et au-dessous desquelles sont placés des caniveaux pour recevoir les eaux de surface et les déverser dans la canalisation reliant l'égout public.

L'unique escalier qui dessert ces « conveniences » présente deux parties aboutissant à un palier disposé à mi-étage. Les urinoirs, à cause du peu d'emplacement, ont été disposés en appliques sur les murs, par groupes de trois, sur un plan demi-circulaire.

Le type des « conveniences » de *Wellington Sreet* (Strand) (fig. 6 et 7) s'adapte aux emplacements très étroits. Il coûte 42.500 francs et comporte, du côté des hommes, sept water-colsets, douze uri-

noirs et une toilette; du côté des dames, trois water-closets et deux toilettes; chacune des deux parties ayant, comme à Piccadilly Circus, un bureau pour surveillant ou surveillante, et un escalier d'accès. Les verres dalles B, qui donnent l'éclairage pendant le jours, occupent toute la partie étroite du refuge; ils sont protégés contre les roues des voitures par des bornes en fonte A. La ventilation est complétée par les prises d'air C.

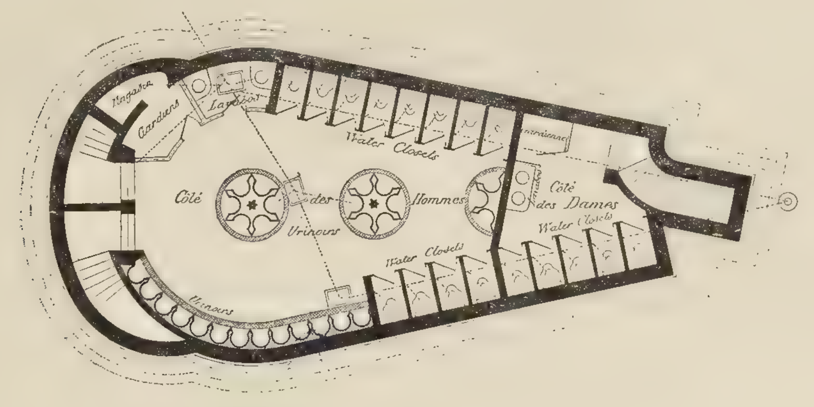


Fig. 9. — Trafalgar square (Charing croos) (plan du sous sol).

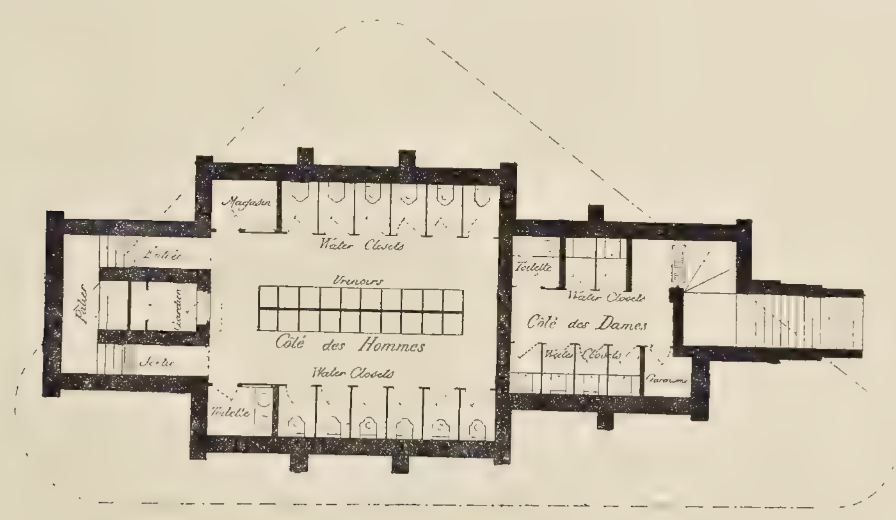


Fig. 10. — Regent Circus (plan du sous-sol).

La disposition du type appliqué à *Trafalgar square* (Charing cross), et reproduit dans les figures 8 et 9, était commandée par les rues nombreuses et très fréquentée qui viennent converger en ce point. Ces « conveniences » construites dans les six derniers mois de 1891 par M. Carl Mason, ingénieur sanitaire, comprenent : pour les hommes vingt-huit urinoirs, douze water-closets et deux lavabos, et pour les dames, cinq water-closets et deux lavabos. Les tarifs sont les mêmes que partout, avec ce perfectionnement que la porte de chaque cabinet

s'ouvre automatiquement après introduction de 1 penny (0,10), dans une fente *ad hoc*, ce qui diminue quelque peu le travail du personnel. L'installation à coûté 101,500 francs.

Les réservoirs de chasse à tirage installés dans les cabinets débitent par évacuation environ 4 gallons.

La canalisation pour l'écoulement direct est formée de tuyaux en grès de 0,10, 0,12 et 0,15 de diamètre; elle est ventilée par l'air frais amené par des grilles placées près des urinoirs.

La ventilation dans les deux salles est assurée par les escaliers, des prises d'air spéciales et par des brûleurs à gaz.

La figure 10 présente le type adopté à *Regent Circus*, dans un emplacement assez large où l'on disposait cependant plutôt de la longueur.

Il y a deux compartiments séparés pour dames et pour hommes; celui-ci présente deux rangs de water-closets parallèles, suffisamment distants pour qu'on ait pu interposer au milieu deux rangs d'urinoirs adossés.

L'aménagement a été fait avec le même luxe et le même confort que dans les précédents.

En résumé, les installations de cabinets souterrains paraissent répondre aux espérances qu'on avait fondées sur elles à Londres. Le public y trouve le confort désirable et la voie publique reste libre, l'occupation au niveau du sol étant limitée aux entrées d'escaliers.

Au point de vue financier, l'opération se présente également sous un jour heureux, puisque nous voyons l'installation de Piccadilly Circus donner un bénéfice annuel de près de 25 o/o du capital engagé.

Ces installations doivent donc à notre avis être multipliées puisqu'elles donnent au public les facilités auxquelles il est en droit de prétendre dans une certaine mesure et cela dans des conditions supérieures à tous égards à celles qu'il avait rencontrées jusqu'à présent.

Louis Masson.

L'ANCIENNE FONTAINE DE JEANNE D'ARC

a Rouen

La ville de Rouen eut entre la fin de la guerre de Cent ans et la fondation du Havre une ère de prospérité peu commune qui y favorisa à un haut degré le développement des arts. D'abord au XVe siècle les églises furent restaurées et enrichies, puis les palais et les maisons se rebâtirent avec luxe et élégance; enfin des travaux d'édilité s'ajoutèrent à ces embellissements et les places furent décorées de fontaines somptueuses.

Deux générations d'artistes, les premiers encore gothiques, les suivants partisans décidés de la Renaissance, se sont formés et exercés dans ces multiples travaux, rivalisant de goût et de recherche ingénieuse. Pourquoi faut-il qu'ils aient cédé à l'attrait des matières faciles à travailler et que leurs caprices de dessinateurs leur aient fait oublier en partie les règles de la construction? Les fines sculptures en pierre tendre de la façade de la cathédrale de Rouen et de l'hôtel Bourgtheroulde sont déjà dévorées par les intempéries; la fontaine Lisieux n'est plus qu'un débris informe et moussu; la fontaine de Jeanne d'Arc, déjà très détériorée trois quarts de siècle après sa construction, fut, en 1755, démolie par ordre d'édiles plus préoccupés de son délabrement que soucieux de sa valeur artistique et historique.

Par bonheur, le goût des choses de l'art n'était pas perdu et ne devait jamais se perdre dans la capitale de la Normandie. Je n'en veux pour preuve que la magistrale restitution que M. Foucher fils, sculpteur rouennais, a donnée récemment de la fontaine de Jeanne d'Arc [1], tandis que son père faisait revivre, dans un gracieux modèle, la fontaine Lisieux [2].

Ces deux œuvres étaient presque contemporaines. La fontaine Lisieux figurait le Parnasse avec ses divinités et ses paysages poétiques; singulière conception, bien étrangère au domaine de l'architecture, naïf joujou de beaux esprits, peignant sur le vif son époque, et qui a duré ce que durent les rêves, même traduits en pierre. Tout autre était la fontaine Jeanne d'Arc; son auteur, non moins original, non moins partisan des formes de la Renaissance, a su faire cependant son bien des meilleures traditions nationales. Il leur a emprunté la structure de son monument comme la pensée qu'il exprime; l'une et l'autre sont claires et l'impression que donne la silhouette est aussi heureuse que la pensée est populaire. Comme les plus grandes fontaines du moyen âge, celle-ci se composait de deux bassins superposés, celui du dessus formant un réservoir d'où des tuyaux de distribution déversaient l'eau dans un bassin inférieur entouré d'une margelle; le bassin servait à laver, et les gargouilles à emplir les récipients portatifs.

La donnée architecturale procède également de traditions;

1. Voir Georges Debray : *Un Monument à Jeanne d'Arc*; *Nouvelliste de Rouen*, 17 août 1891. Georges Dubosc : *Coins de Rouen; l'Ancienne Fontaine de Jeanne d'Arc; Journal de Rouen*, même date. Paul Delesque : *Le Salon Rouennais; Nouvelliste* du 20 octobre 1891. Alf. Darcel : *Exposition municipale; Journal de Rouen*, 16 novembre 1891.

2. Voir, G. Dubosc : *Coins de Rouen; la Fontaine Lisieux; Journal de Rouen*, 23 juin 1891.

les fontaines du moyen âge avaient toutes une pyramide centrale couronnée d'une croix ou d'une statue et la chapelle ou lanterne des Morts d'Avioth (Meuse)[1], édicule d'un autre genre, qui date du xv siècle, montre le même parti architectural : des colonnes soutiennent sur une architrave polygonale un lanternon couronné d'une pyramide. Une miniature des *heures du duc de Berri*, manuscrit du xve siècle qui fait partie des collections du duc d'Aumale[2], nous montre dans le paradis terrestre une fontaine gothique de grandes dimensions. Comme celle qui nous occupe, elle se compose d'un bassin abrité sous un dais formé de trois étages en retraite, avec clochetons autour des lanternons supérieurs, et les colonnes qui portent cette édicule circonscrivent le bassin.

Malgré ces analogies, chacun des détails de la fontaine Jeanne d'Arc appartient à la plus pure renaissance, et le plan est original par sa forme triangulaire. Ce plan n'est pourtant pas sans autre exemple au xvie siècle. Il existe à Autun, dans la fontaine Saint-Ladre, qui porte la date de 1543[3], et se termine également par un lanternon à coupole.

La fontaine Jeanne d'Arc a remplacé, vers 1530, la croix qui avait dû être plantée en mémoire de la réhabilitation de Jeanne sur le lieu de son supplice. Les recherches des archéologues rouennais semblent avoir démontré que la croix ne fut plantée que dans le voisinage et que la fontaine occupe un troisième emplacement. C'est sur le Marché-Vieux que fut dressé le bûcher; l'édicule qui nous occupe se trouvait sur le marché aux veaux dit, depuis, place de la Pucelle[4]. Une expertise d'ingénieurs avait, en effet, démontré, en 1505, que l'eau de la source de Saint-Filleul pouvait y monter de six pieds et demi plus haut qu'elle ne l'eût pu faire sur le vieux marché.

La planche jointe à cet article présente la restitution dans laquelle M. Foucher fils a fait œuvre à la fois d'artiste et d'historien scrupuleux. C'est avec la critique la plus sûre qu'il a rassemblé, confronté et interprété toute une série de documents écrits et figurés, et sa méthode de travail mérite d'être proposée comme un excellent et trop rare exemple à ceux qui restaurent les monuments historiques.

Les documents figurés sont une gravure d'Israël Sylvestre et un tableau attribué à Le Barbier l'aîné[5]. Les documents écrits sont le procès-verbal dressé en 1604 par Pierre Hardouin, maître peintre et sculpteur, chargé de donner un avis sur les réparations à exécuter[6], et une description faite en 1628 par Charles du Lys, dans un livre consacré à la Pucelle[7].

1. Voir Viollet-le-Duc : *Dictionnaire d'architecture*, article *chapelle*.
2. Sur ce manuscrit, voir l'étude de M. Léopold Delisle dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1884. La miniature du Paradis terrestre figure dans l'une des quatre planches jointes à cet article. L'architecture de la fontaine comme la structure des personnages démentent l'opinion qui a voulu faire de cette miniature une œuvre italienne.
3. Voir H. de Fontenay et A. de Charmasse : *Autun et ses monuments*. Autun, Dejussieu, 1889, in-8°, p. 446.
4. Voir C. de Beaurepaire : *Mémoire sur le lieu de supplice de Jeanne d'Arc*. Académie de Rouen, séance du 1er février 1867.
5. Donné par M. Darcel au Musée de Rouen.
6. Archives municipales de Rouen.
7. *Traité sommaire tant du nom et des armes que de la naissance et parenté de la Pucelle*, ch. II. Le célèbre *Livre des fontaines*, manuscrit de l'échevin rouennais Jacques Lelieur, ne nous renseigne pas sur la fontaine de la Pucelle, dont l'érection est postérieure à sa date.

Les constructions représentées dans la gravure derrière la fontaine ainsi restituée sont d'autres restitutions faites d'après des documents exacts; l'édifice du coin de la place n'est autre que la façade extérieure de l'hôtel de Bourgtheroule dans son état primitif. La tourelle d'angle s'est écroulée vers 1830, mais un dessin fait en juin 1825 a été publié par Pugin, et M. Foucher a fait, en 1856, un relevé de cette façade. Les maisons voisines ont été indiquées d'après la gravure d'Israël Sylvestre.

La fontaine de Jeanne d'Arc fut élevée vers 1530; on ignore le nom de son architecte. L'édifice, haut de 11^m^,50 à 12 mètres, comprenait un bassin circulaire entouré de trois colonnes dont les bases faisaient corps avec la margelle du bassin et qui soutenaient au-dessus les angles d'un réservoir triangulaire. Au centre de ce réservoir était posé un lanternon de même forme, composé d'un stylobate et de trois colonnettes en forme de balustres portant un dais avec architraves surmontées de frontons. La statue de Jeanne d'Arc s'abritait dans cet édicule. Sur les angles du réservoir reposaient trois autres colonnettes en forme de candélabres, portant les figures de Judith, Esther et Débora, tenant leurs attributs et entourant l'héroïne moderne. Le dais de celle-ci était surmonté d'un dernier lanternon formé de trois quenouilles ou balustres portant une petite calotte hémisphérique montée sur une architrave circulaire. Au-dessus, un petit piédestal cylindrique portait un motif de couronnement déjà détruit en 1604. Autour de ce lanternon qui abritait une figure de la Vierge, trois autres statues s'élevaient sur les angles du dais qui surmontait la figure de Jeanne d'Arc. Entre les supports des statues d'Esther, Judith et Débora, la frise qui formait les rebords du réservoir était surmontée d'ornements en pierre découpée à jour, figurant des sirènes qui tenaient des écussons des armoiries de France, de Normandie et de Rouen. Les supports étaient reliés au lanternon par d'autres arabesques de pierre, ornement dérivé des arcs-boutants de la dernière période gothique.

Sous le réservoir, trois tiges de plomb tournées en forme d'S s'appuyaient à la margelle du bassin inférieur et à la base des colonnes, et s'assemblaient autour d'un conduit qui reliait au fond du réservoir leurs extrémités supérieures recourbées et façonnées en têtes de licornes déversant l'eau dans le bassin inférieur[2]. Ces plombs, qu'Hardouin désigne sous le nom de *cul-de-lampe*, étaient bronzés. Le même auteur nomme les supports des six statues extérieures *ouvrages appelés de poterie*. On pourrait croire qu'il désigne ainsi des faïences, que Rouen fabriquait déjà au xvie siècle, mais son procès-verbal, indiquant les réparations à faire aux statues, montre qu'elles étaient en pierre, et le terme dont il se sert indique probablement, plutôt que la matière des supports, la forme assez voisine de celle de carafons ou d'épis en terre cuite. Le même procès-verbal de 1604 indique que déjà à cette date les trois gros chapiteaux étaient complètement frustres, et que le motif de courronnement avait disparu.

Toutes les statues avaient grandement souffert et Hardouin n'a pu identifier celles du haut de l'édicule. En revanche, il

1. *Specimens of the architectural antiquities of Normandy*.
2. Aucun document ne nous renseigne sur la disposition du conduit qui amenait l'eau dans le réservoir. Il longeait probablement une des colonnes.

signale l'existence des sirènes portant des écus et celle des frontons du lanternon, pièces disparues au temps où furent faites les reproductions graphiques.

M. Foucher a été généralement bien inspiré dans la restitution de ces morceaux; il a rétabli les chapiteaux d'après un chapiteau de même époque conservé au Musée de Rouen et provenant de l'église Saint-Martin-sur-Renelle. Pour les sirènes, il a trouvé dans une cheminée de la rue des Maillots à Rouen, et à Paris dans la cheminée Henri II du Musée de Cluny, des motifs qui répondent exactement à la description d'Hardouin.

Celui-ci n'a pas identifié les statues qui entouraient le lanternon de la Vierge; mais après avoir reconnu deux de celles du bas comme des *preudes femmes* de la Bible, Jahel et Judith, il ajoute : « et à toutes les autres en ensuyvant »; ces mots ne sont pas applicables à une seule statue, mais indiquent que Pierre Hardouin voyait des *preudes femmes* dans toutes les autres. Il croyait voir aussi les restes d'une statue dans le motif de couronnement de l'édifice. M. Foucher a groupé au contraire autour de la Vierge, saint Michel, sainte Catherine et sainte Marguerite; il a eu raison, car même en admettant que l'artiste du XVIe siècle ait placé là trois autres des neuf preuses, ou, comme le suppose M. Georges Dubosc, trois Vertus, l'idée de M. Foucher est plus juste; on ne comprend pas un triomphe de Jeanne d'Arc d'où seraient absents les personnages de ses visions. Les héroïnes qui entouraient Jeanne d'Arc sont celles que le moyen âge appelait les trois preuses de l'Ancien Testament. Les neuf preux et les neuf preuses étaient les trois principaux personnages héroïques masculins et féminins des temps antiques, bibliques et chrétiens. A ces figures classiques et sans cesse reproduites dans les monuments, l'admiration populaire ajouta parfois un dixième preux, Du Guesclin, et une dixième preuse, Jeanne d'Arc [1]. La Renaissance avait recueilli les traditions du moyen âge. Les peintures de l'hôtel de ville d'Hondschoote près Dunkerque, qui paraissent dater d'Henri IV, représentent les neuf preuses, et Jeanne d'Arc parmi elles, et prêtent à un curieux rapprochement avec le monument de Rouen.

Contrairement à l'opinion de Hardouin, mais d'accord avec Charles du Lys, M. Foucher a couronné sa restitution par une croix. Il peut avoir raison, car c'est une croix que le monument a remplacé; une autre fontaine de Rouen se termine par une croix, et le puits de Moïse, à Dijon, était surmonté d'un calvaire. D'autres part, le lanternon de la grande fontaine de la Renaissance, dite fontaine d'Amboise, à Clermont-Ferrand, est couronné par un hercule. La fontaine du Terron au Puy-en-Velay et une fontaine du XVIe siècle à Béziers paraissent avoir porté aussi une statue sur leurs pinacles tronqués. La fontaine du marché aux poissons à Bâle porte en haut d'un fleuron un ange de métal. Les figures d'anges, surtout de saint Michel étaient très fréquentes sur les pointes des flèches du moyen âge et de la Renaissance, et la véritable place du saint Michel était peut-être sur ce couronnement. Sur la fontaine Saint-Ladre à Autun, c'est le pélican qui occupe cette place. D'autres fontaines, à Viterbe (XIIIe et XIVe siècles), au Puy-en-Velay (XVe siècle) ont un pinacle central terminé en fleuron. Enfin le fleuron pouvait être remplacé par un pinacle en forme de *poterie*, comme dit Hardouin, tel que ceux des amortissements des culées du chœur de Saint-Pierre de Caen, autre chef-d'œuvre de la Renaissance normande. Toutes ces hypothèses sont admissibles, et celle de la croix pour être moins probable n'est pas inadmissible. Mais pourquoi lui donner trois bras ? La disposition triangulaire de l'édifice ne justifie pas cette anomalie, car une croix dont les bras ne suivent pas la même ligne n'est plus une croix mais un ornement arbitraire; s'il est permis de restituer des dispositions arbitraires, c'est seulement dans le cas où il est prouvé qu'elles ont existé. La restitution suppose, avec beaucoup de vraisemblance, le dessous du réservoir orné de caissonnements, dont le dessin a été emprunté à des plafonds de Saint-Jacques de Dieppe, appartenant au même temps, au même style et à la même école.

En résumé, M. Foucher a rétabli scrupuleusement et avec un réel talent d'artiste tout ce qui pouvait être connu du monument, et a proposé pour le reste des restitutions vraisemblables et savantes. Il s'est, de plus, gardé des renseignements erronés fournis par des restitutions antérieures qui donnent à la fontaine deux étages circulaires et y mettent Jeanne d'Arc à genoux devant Charles VII. Il serait à désirer que tous nos monuments historiques soient aussi bien restaurés, et il est grandement à souhaiter que la ville de Rouen tienne à honneur de ressusciter, d'après le modèle exécuté par M. Foucher, [1] l'un des plus intérressants souvenirs de son histoire et de celle de la France.

C. ENLART

1. Voir Siméon Luce : *Jeanne d'Arc dixième preuse; Comptes rendus de l'Acad. des Inscr.*, 1890, pp. 306-323-324. Les personnages de cette époque ont souvent passé dans la légende héroïque : ainsi La Hire est devenu un personnage des jeux de cartes.

1. Il va sans dire que cette restitution ne devrait pas être exécutée en pierre tendre, comme l'original, mais en une pierre solide, telle que celle de Vernon.

EXPLICATION DES PLANCHES

L'explication des planches qui accompagnent cette livraison sera, vu le manque de place, publiée dans la suivante.

L'Administrateur-Gérant : SAMSON COHN.

Angers, imprimerie Burdin et Cie.

SOMMAIRE DES N°s 3-4

LA VENTE DE LA COLLECTION SPITZER

On a, ces derniers temps, si souvent parlé de la collection Spitzer qu'il ne nous paraît guère possible de n'en point dire un mot dans le *Moniteur des Architectes*. Aussi bien ceux qui ont décrit ou énuméré les richesses de cet incomparable musée ne se sont-ils placés qu'au point de vue des collections d'objets d'art industriel qu'il renferme; aujourd'hui et dans une revue telle que celle-ci nous pouvons l'envisager sous un autre aspect, non moins intéressant. Si, en effet, les collections réunies rue de Villejust nous montrent surtout de menus objets d'art décoratif, par un autre côté elles peuvent rendre service aux architectes et en général à tous ceux qui s'occupent de décoration monumentale. Sculptures, meubles, vitraux, tapisseries, voilà à coup sûr des séries d'objets d'art dont un architecte peut tirer partie. Et ces séries, comme les autres d'ailleurs, sont loin d'être mal représentées dans le Musée Spitzer.

Nous dirons d'abord un mot du cadre que ces objets étaient destinés à former pour contenir les collections. Nous avons déjà publié ici même une vue d'ensemble du cabinet de travail de Spitzer et, à dire vrai, il n'est guère à Paris d'hôtel, quelque luxueusement qu'il soit aménagé, qui puisse montrer un résultat aussi harmonieux comme lignes et comme tons, aussi savamment disposé pour le plaisir des yeux. Tout cela sans aucun mauvais goût, sans luxe tapageur, sans une fausse note. Ce cabinet se compose d'une pièce carrée, plus longue que large, éclairée par trois grandes baies, celle du centre en plein cintre, les deux autres rectangulaires. De grands vitraux en grisaille en forment les clôtures. Œuvres françaises de la Renaissance, ornée de grandes scènes empruntées à l'ancien testament, exprimées par des personnages d'assez grande dimension, ces verrières distribuent un jour très vif, mais comme tamisé sur toute la pièce; bien que ce soient des vitraux d'église, on ne pouvait souhaiter rencontrer parmi les travaux si nombreux de nos anciens peintres verriers, des pièces qui s'harmonisent mieux avec une collection d'objets d'art ancien, avec une destination civile; point de ces faux jours, de ces jeux de lumière désagréable tels qu'en produisent trop souvent sur un ameublement les vitraux polychromes. En face de ces fenêtres s'ouvrent deux larges portes en plein cintre dont les vantaux ont été sculptées, en Espagne, au XVIe siècle. Divisés en petits panneaux rectangulaires tous chargés de cartouches, de trophées, d'armoiries, de figures grotesques ou fantastiques, ces portes qui faisaient jadis partie d'une collection de Madrid sont des échantillons hors ligne de cet art du bois tel que l'ont compris les artistes dont le plus connu est Berruguette : influencés par la Renaissance française et la Renaissance italienne, les huchiers de la péninsule ont cependant su imprimer à leur sculpture un style particulier qui la fait reconnaître facilement : un peu plus de lourdeur, un peu plus tendance à créer une décoration ronflante que les Français, mais une habileté manuelle incontestable et un rare talent pour développer et varier à l'infini un motif décoratif, tels sont les caractères que l'on rencontre dans les sculptures espagnoles de cette époque.

Chez nous, disons-le tout de suite, l'art espagnol jouit, en général, d'une détestable réputation, réputation bien imméritée; on le juge surtout d'après les monuments de la dernière période gothique, d'un style exaspéré et d'un goût fort contestable; ou d'après des œuvres par trop exubérantes du XVIIe siècle, qui, placées dans leur milieu, peuvent parfois produire une impression de richesse et de grandeur, mais qu'il serait bien difficile de présenter comme des modèles d'un style très pur. En admettant l'Espagne dans son musée, Spitzer avait cependant eu raison, car il n'est guère d'art dans lequel, nous autres modernes, nous ne puissions puiser d'utiles renseignements; mais le tout est de savoir trier ces modèles avec

discernement et de ne prendre que ce qui est vraiment beau ou caractéristique : en choisissant quelques ivoires moresques, quelques meubles décorés de marqueterie de style tout à fait oriental, quelques pièces d'orfèvrerie qu'on dirait dessinées par Juan de Arphé, Spitzer avait vu juste : la preuve c'est que ces objets ne détonnent nullement dans un milieu où dominent surtout l'art français et l'art italien.

L'une des extrémités du cabinet s'ouvre, par trois arcades, sur une serre, dont il est séparé par des tentures : c'est une disposition ingénieuse qui permet d'amener un jour de côté sans contrarier la lumière tombant plus franchement des ouvertures de la façade. Enfin l'autre extrémité est occupée par une cheminée monumentale, œuvre de premier ordre, de la Renaissance française, provenant du château d'Arnay-le-Duc en Bourgogne.

Le manteau de la cheminée, très saillant, est supporté par deux groupes de pilastres dont la face sculptée est décorée de bouquets de feuillages et de trophées. Les chapiteaux sont ornés de torses d'enfant recourbés en volutes, de mascarons et de chérubins. La base du manteau comporte une large frise entre deux groupes de moulures ornées de feuillages, de chérubins et de festons. Sur la frise, alternent des génies soutenant des écussons vides et de forme italienne, des candélabres et des rinceaux. Au-dessus se dresse une grande façade divisée en quatre parties par cinq colonnes dressées sur des bases très élevées et supportant un entablement de style antique. Sur le bahut, sur lequel s'élèvent les colonnes, sont sculptés des trophées d'armes et des médaillons circulaires accostés de figures d'enfant. Dans ces médaillons est gravé le chiffre P M. Ce même chiffre est répété sur la base des colonnes; sur ces bases on lit les inscriptions suivantes : DE GRAN BIEN MERITE. — ET POINCT NE DEFAVLT. — IL NEST QV'ADRESSE. — QVANT TOVT PREVAVLT. Dans les entrecolonnements sont sculptés quatre grands médaillons circulaires copiés sur des plaquettes italiennes : Orphée réclamant Eurydice à Pluton et à Proserpine. Orphée jouant de la lyre et entouré de ménades et d'animaux ; quatre hommes nus combattant ; un homme assis sur un trône devant lequel un personnage vient présentrer un homme mort qu'il porte sur son dos; à terre, est étendu un quatrième personnage nu, les mains prises sous une grosse pierre. (Hauteur : 4^{m},10. — Largeur : 4^{m},80).

Cette cheminée, qui a dû être sculptée vers 1525 ou 1530, appartient donc à la première Renaissance française. Elle est intéressante à plus d'un point de vue : certaines de ces moulures offrent encore des profils gothiques qui cependant s'allient bien avec les pilastres sculptés de style italien; on sent que l'artiste a eu cependant quelque peine à s'habituer au style nouveau, et son inexpérience se trahit dans le renflement exagéré des fûts des colonnes qui sectionnent le manteau de la cheminée. Quoi qu'il en soit, c'est une œuvre tout à fait de premier ordre et qui suffit à donner à la pièce tout entière un aspect monumental. Ce n'est point du reste la seule que l'on rencontre dans la collection Spitzer : la salle d'armes en renferme une autre qui, française aussi, pour être moins fine de sculpture, n'en est pas moins une belle œuvre de décoration. A peu près contemporaine de la première, elle offre une persistance bien plus évidente de l'ancien style français et certains détails de sa construction sont bons à étudier.

Le manteau de la cheminée, tout à fait en saillie et vertical, est supporté par deux pilastres à base arrondie, dont les chapiteaux sont décorés de feuillages et d'enfants supportant des écussons. Ces écussons, chargés de trois étoiles, sont de forme italienne et surmontés de salamandres. Une frise, en retour d'angle, continue les chapiteaux sur les flancs de la cheminée : on y voit des chimères, des chérubins et un écusson portant un cœur saignant percé de sept poignards.

Les moulures qui garnissent le bord du manteau sont encore profilées à la manière gothique : ce sont un tore, des quarts de rond, un boudin. Au-dessus, règne une frise décorée de rinceaux, de dauphins, d'oiseaux; on y voit aussi, au centre, deux anges soulevant un écusson semblable à celui des chapiteaux et deux chimères soutenant une tête de mort. Au-dessus de cette frise, se développe un large tableau sur la face et sur les

côtés du manteau dont les angles arrondis sont garnis de pilastres décorés de guirlandes et de festons de style franco-italien. Les chapiteaux sont ornés de chimères, et au-dessous, sont sculptés des écussons chargés de trois étoiles. Le centre du tableau est occupé par une niche, flanquée de deux pilastres, abritant un groupe de haut-relief, saint Georges tuant le dragon. A droite et à gauche, sont sculptés quatre médaillons circulaires entourés de moulures ou de tores de laurier, renfermant deux bustes d'hommes et deux bustes de femme de profil. Au-dessus de ces médaillons se trouve une frise décorée de vases, de rinceaux et de dauphins. Enfin la corniche, qui termine le monument, est supportée par une série d'arcature en porte-à-faux encadrant des arabesques au-dessus desquelles est sculpté un bandeau chargé d'entrelacs. (Largeur : 3 mètres.)

Si de pareilles cheminées ne peuvent apparemment s'accomoder à tous les intérieurs, d'abord à cause de leurs dimensions, puis de leur style bien particulier, néanmoins il n'est que juste de constater combien les Français ont été plus heureux que les Italiens dans la construction d'un accessoire obligé chez nous, facultatif et souvent simplement décoratif chez eux. Sans même sortir du Musée Spitzer, nous pouvons faire la comparaison. Voici deux cheminées vénitiennes, en pierre d'Istrie l'une du premier quart du XVIe siècle, l'autre de 1580 environ. La première, qui rappelle certaines sculptures du palais des doges, est d'une bonne architecture, surtout dans son couronnement, de très bon goût, décoré de bucrânes; la sculpture en est fine et soignée; mais à coup sûr ses consoles courbées en volutes, ornées d'animaux chimériques sont loin de valoir les supports verticaux employés dans les cheminées françaises. Quant à la seconde, nous y retrouvons ce style un peu ronflant dont Alessandro Vittoria a donné la mesure dans certaines œuvres tout à fait de premier ordre; mais ce style, en des mains moins savantes et moins habiles devient lourd et sans expression et les deux grosses cariatides féminines, aux poitrines puissamment bombés qui soutiennent le bandeau de la cheminée, ne sont pas des modèles que l'on doive recommander. Aussi bien appartiennent-elles à une époque où l'art italien était à son déclin, ou l'on ne retrouve plus ni les finesses, ni la délicatesse de certaines œuvres vénitiennes ou dues à l'influence vénitienne du début du XVIe siècle. On en peut prendre pour exemple une série de vingt-huit bas-reliefs en marbre qui fait partie de la collection Spitzer.

Ces bas-reliefs sont datés de 1508 et, ainsi que l'indique une inscription, ils ont été exécutés pour Alphonse, duc de Ferrare; par quel artiste? c'est ce qu'on ne sait pas encore d'une façon certaine bien que l'attribution à Antonio Lombardi, généralement adoptée aujourd'hui, soit très vraisemblable. Antonio a travaillé à Padoue, à l'église de Saint-Antoine, à la décoration de la chapelle du saint; et dans les bas-reliefs de la collection Spitzer on retrouve bien cet art un peu froid, très soigné, mais privé de tout sentiment dramatique et pittoresque dont la chapelle de Saint-Antoine nous montre, dans beaucoup de ses parties, un échantillon. Les deux sujets représentés sur les bas-reliefs principaux, pour être facilement explicables au point de vue iconographique, ont si peu de liens entre eux qu'on peut se demander si, à l'origine, ils ne faisaient pas partie d'un vaste ensemble mythologique. En voici la description exacte qui fera mieux comprendre ce que nous venons d'avancer.

Querelle de Neptune et de Minerve. Neptune debout et nu, une draperie jetée sur les bras, s'avance vers la droite, suivi d'un cheval qui marche au pas, vers Erichthonius nu, assis sur un tronc d'arbre, le bras et la jambe droite relevés. A gauche, Minerve debout et casquée, vêtue d'une tunique finement plissée et d'un manteau, montre le rameau d'olivier qu'elle porte dans la main gauche; ces figures, en très fort relief et d'une finesse d'exécution remarquable, se détachent sur un fond traité en très léger bas-relief sur lequel sont figurés un portique soutenu par deux colonnes ioniques, un olivier sur lequel est perchée une chouette, et deux bandeaux ou pilastres verticaux ornés de feuillages. (Longueur : 1m,050. — Hauteur : 0m,830.)

La Forge de Vulcain. Dans une salle, dont le fond est occupé par un riche portique orné de colonnes et de deux statues de femme disposées dans des niches (l'Abondance et la Justice), on voit à

gauche Vulcain nu, assis sur une enclume placée près d'une forge, surmontée d'un manteau incrusté d'albâtre oriental et de marbre fleur de pêcher. Le dieu, appuyé sur un marteau, donne les signes d'une violente colère. Près de lui, deux cyclopes, entièrement nus, plongent dans un bassin un objet que l'un d'eux tient avec des pinces; à leurs pieds gisent deux socs de charrue. Tout à fait à droite, on voit un jeune homme nu, se dirigeant vers la gauche, et un aigle de haut relief perché sur une cuirasse. Comme la composition précédente, ce bas-relief est flanqué de deux pilastres ornés de feuillages en très faible relief. Sous l'arcade qui occupe le fond de la composition, se remarquent des incrustations de marbre fleur de pêcher, figurant le ciel. (Largeur : $1^{m},070$. — Hauteur : $0^{m},830$.)

On a pensé que ces bas-reliefs avaient été exécutés pour la décoration d'une villa appartenant à Alphonse, la villa de Sassuolo. Il est plus probable qu'ils ont été destinés primitivement à décorer une salle du palais de Ferrare et que ce n'est que plus tard, au XVIIe siècle, qu'ils ont été transportés dans une nouvelle résidence.

Il est impossible aujourd'hui de se faire une idée de leur disposition primitive et, par conséquent, de les rétablir dans un ordre absolument logique; néanmoins, comme chaque bas-relief forme un ensemble décoratif absolument complet, peu importe au fond leur situation respective. Feuillages, trophées, arabesques ou grotesques, tout cela est composé avec un goût exquis et exécuté avec une dextérité incroyable; à peine peut-on reprocher au ciseau de l'artiste un peu de sécheresse et parfois une précision trop rigoureuse; mais l'ensemble est charmant et l'on ne peut rêver de plus parfaits modèles; si les figures sont imités trop servilement de l'antiquité romaine, en revanche toute la décoration offre un sentiment bien particulier à l'école vénitienne de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle. Mais, à vrai dire, pour bien comprendre l'esprit de cette décoration, il faut être tant soit peu familiarisé avec l'art vénitien. Beaucoup de personnes passent devant ce majestueux ensemble sans le comprendre : c'est qu'elles n'ont jamais vu ou du moins jamais étudié certains monuments de Venise où des décorations du même genre sont encore en place, dans leur milieu. A ces personnes on peut conseiller pour s'ouvrir les yeux une petite visite à un monument de la fin du XVe siècle, Santa Maria de' Miracoli, véritable bijou que l'on voudrait renfermer en un écrin. S'ils ne sont pas touchés par la madone, on ne peut que les plaindre : ils sont à jamais fermés à l'art vénitien et on peut le regretter sincèrement.

Il est du reste un autre art qu'en France on ne paraît guère comprendre, et auquel on ne donne pas dans notre pays la place qu'il a le droit d'occuper dans l'histoire de la plastique italienne de la Renaissance. Pour la plupart des gens, les della Robbia, ou mieux Luca della Robbia, car on lui attribue tout ce qui, pendant cent et quelques années, est sorti de la boutique de sa famille, ne fut qu'un fabricant de vierges plus ou moins fades ou polychromées. C'est une étrange idée; c'est méconnaître complètement le rôle que cette dynastie d'artistes, qui peuvent compter parmi les plus grands, a joué dans l'histoire de l'art du XVe siècle à Florence. Les della Robbia ont, pendant plus d'un siècle, perpétué en le rajeunissant et en lui donnant une enveloppe correctement dessinée le sentiment mystique dans la sculpture florentine. Luca, le chef de la famille, procède directement de son contemporain Ghiberti, bien que dans certaines compositions et surtout dans certaines attitudes, dans certaines physionomies il ait été influencé par le naturalisme de Donatello, pour lequel il professait une admiration sans borne. Son art a ses racines dans l'art chrétien du XIVe siècle et dans la famille ce dépôt est resté intacte jusqu'à la fin du XVe siècle pour reprendre un instant un nouvel essor à l'époque de Savonarob, puis se transformer complètement; les frises de l'hôpital du Ceppo, à Pistoja, ne sont-elles pas des œuvres naturalistes à outrance? Certaines scènes seraient dignes d'avoir été conçues par un artiste allemand. Bref, si on en juge par la modeste place que les della Robbia occupent en France dans les collections publiques et privées, on peut penser que chez nous leur rôle n'a pas été compris. Ce n'est pas ici le lieu de s'étendre longuement sur ces artistes; mais il nous sera bien permis de rappeler que, par l'application des émaux à

la terre cuite, les della Robbia ont opéré une révolution dans la polychromie appliquée à la décoration architecturale. En assurant la durée de la polychromie, ils ont permis de l'introduire partout, même en des endroits où les architectes redoutaient de l'appliquer. En un siècle où la décoration en couleur est redevenue de mode, il semble que ces précurseurs devraient avoir plus de succès. Allez voir dans le Musée Spitzer le grand retable de l'*Ascension* et vous jugerez si ces beaux reliefs, si discrètement teintés, ne font pas un meilleur effet dans une église que toutes les horreurs archipolychromées que, par une imitation peu intelligente de la sculpture du moyen âge, on fabrique aujourd'hui. Ce grand bas-relief, œuvre d'Andrea della Robbia provient de Città di Castello; c'est une œuvre très recommandable au point de vue de la composition et de la forme, qu'il est désirable de voir se fixer pour toujours dans un musée français.

Disons maintenant un mot des meubles de la collection Spitzer. Ils sont pour la plupart français et de la Renaissance, depuis le style de François Ier, avec ses médaillons d'hommes ou de femmes entourés de feuillages ou d'arabesques à l'italienne, jusqu'aux meubles plus compliqués de la fin du XVIe siècle. Quelques-uns sont décorés de peintures en grisailles, comme celui dont nous donnons ici la reproduction, tous de sculptures d'un relief plus ou moins fort; presque tous sont exécutés dans du bois de noyer, d'un grain si fin et si serré, qui prend avec le temps une patine admirable tout à fait comparable à celle du bronze. Signalons ici les pièces les plus caractéristiques de la collection. Voici d'abord deux belles armoires à deux corps, en vantaux décorés de faibles reliefs, flanquées de minces colonnettes autour du fût desquelles serpentent des pampres ou s'enroulent des draperies. Ce sont là des meubles qui paraissent être nés dans l'Ile-de-France ou sur les bords de la Loire, dans le milieu artistique et raffiné de la cour des Valois. Le style de leurs bas-reliefs, très élégants, aux formes très allongées, fait penser aux sculptures de Jean Goujon et rien n'est plus simple ni de meilleur goût que les fines moulures prises en plein bois qui bordent chacune de leur division d'architecture. Les meubles lyonnais ou bourguignons nous font connaître une ordonnance plus surchargée; on y ressent le voisinage de l'Italie, l'influence des modèles antiques, accomodés à la française. Voici une armoire à deux corps, qui provient de Genève, mais que l'on peut donner comme un excellent type des œuvres des huchiers lyonnais, dont la description pourra donner une idée de la complication qu'ils recherchaient dans tous leurs profils et leurs agencements.

Ce meuble se compose d'un corps inférieur fort bas, reposant sur des pieds en forme de boules aplaties, ornées de godrons, et d'un corps supérieur porté par une partie intermédiaire formant console. Le corps inférieur est à deux vantaux bordés de moulures et d'oves séparés par un terme de satyre accompagné de guirlandes de fleurs. Deux termes de femmes garnissent les extrémités de cette façade et sur chacun des vantaux est sculpté un trophée d'armes. Au-dessus de ce corps et en retrait, au centre, se trouve un tiroir orné d'un trophée d'armes et flanqué de deux autres tiroirs à profil chanfreiné, décorés de mascarons de femmes et de festons.

Le corps supérieur, surmonté d'un fronton hémi-circulaire, est divisé verticalement en trois parties munies chacune d'un vantail et d'un tiroir. Les vantaux sont séparés les uns des autres par deux termes d'homme et deux termes de femme. Sur le vantail central, sous une niche placée sous un fronton supporté par deux colonnes cannelées et surmonté d'une tête de bélier, est représenté le dieu Mars vêtu à l'antique, accompagné de l'inscription : *Mars le guerrier sous sa main tout enserre.* Sur le vantail de gauche est représenté la Force : *Force et vigueur en tout cas aura*; sur le vantail de droite, la Justice : *A un chacun justice en son droit.* La frise de l'entablement qui surmonte le meuble est décorée de bucrânes et de têtes de chien, et au fronton est sculpté un écusson oval écartelé : au 1 et 4 de....., chargé d'une tête de fou de....., aux 2 et 3 de....., à la touffe de chardon de....., chargée de 3 oiseaux.

Les flancs du meuble sont décorés de rosaces en relief entourées de rinceaux. (Hauteur : 2m,28. — Longueur : 1m,59. — Largeur : 0m,56.)

De même qu'il donnait des modèles d'orfèvre-

rie ou d'architecture, Androuet du Cerceau a fourni à ses contemporains beaucoup de modèles de meubles. Rarement les estampes de du Cerceau ont été copiées dans tous leurs détails : généralement les huchiers se sont contentés d'emprunter la disposition générale de la construction, se fiant à leur imagination pour la décoration ou le dessin des parties moins importantes ; comme tous les artistes qui, à la Renaissance, pratiquaient les arts mineurs, s'ils n'avaient ni assez d'habileté ni assez d'originalité pour créer par eux-mêmes, ils possédaient une pratique si profonde de leur métier et une si grande puissance d'assimilation, qu'ils pouvaient rapidement composer un tout parfaitement cohérent avec des éléments puisés en vingt modèles différents. Ce sont même ces qualités et cette façon de procéder qui ont donné à tout l'art du plein XVIe siècle ce caractère d'internationalisme que l'on ne peut lui refuser et qui rend si souvent l'attribution des objets d'art si difficile et si chanceuse. Un artiste d'Augsbourg travaillait indistinctement d'après des modèles gravés venus de France, des Pays-Bas ou d'Italie, de même qu'un artiste français travaillait souvent d'après des estampes italiennes ou d'Outre-Rhin. L'un des meubles de la collection Spitzer, un grand dressoir du dernier quart du XVIe siècle, qui, chose rare, a conservé son dossier, présente un très bon exemple de ces mélanges de style. La base est inspirée d'Androuet du Cerceau ; les vantaux sont copiés sur une estampe italienne. Et l'ensemble est parfaitement cohérent, si parfaitement qu'aucune partie ne choque dans un assemblage composé d'éléments si dissemblables par le style.

Sur un soubassement mouluré en forme de talon, orné de larges feuilles sculptées s'élèvent deux chimères de haut relief, posées de profil, qui, avec un fond sculpté, forment l'étage inférieur du meuble et les supports d'une armoire à deux vantaux. La base de cette armoire, grosse moulure saillante toute couverte de palmettes, forme deux tiroirs auxquels des mascarons servent de poignées. Les deux vantaux sont séparés par une cariatide, dragon présenté de face, orné de feuillages ; d'autres cariatides du même genre garnissent les quatre angles du meuble, dont chaque vantail reproduit en bas-relief le groupe antique de la mort de Laocoon. Une corniche sculptée surmonte cette armoire, au-dessous de laquelle se dresse un fond formant tableau. Au centre sont sculptées des armoiries de....., à la fasce de....., chargée de trois têtes de lion de....., accostées de deux chimères et de rinceaux. A droite et à gauche, on voit deux satyres debout, de haut relief, portant sur leur tête des corbeilles remplies de fruits et une corniche sculptée. (Hauteur [sans le fond] : 1m,58. — Largeur : 1m,17. — Profondeur : 0m,44.)

Ce meuble provient d'Annecy, mais il y a tout lieu de croire qu'il a été sculpté par un artiste bourguignon ou lyonnais. Un lit de même style et qui faisait partie du même ameublement se trouve dans la collection d'un architecte parisien, M. Émile Gavet, et il est assez triste de penser que les deux pièces, faite, pour aller ensemble, ne seront probablement plus jamais réunies.

Les artistes de la Renaissance, pour accompagner ces meubles luxueusement sculptés, ces stalles toutes découpées comme une dentelle de bois, ces portes toutes couvertes de reliefs avaient imaginé des accessoires de ferronnerie, clés ou serrures qui eux-mêmes sont des objets d'art souvent de premier ordre. Il en est ici une série unique depuis une serrure de coffre justement célèbre, un triptyque sur lequel est représenté le jugement dernier, jusqu'à ces délicates clés du XVIe siècle, au panneton en forme de peigne, dont une clé fameuse, la clé Strozzi résume toutes les qualités artistiques. Beaucoup de ces morceaux de fer, laborieusement forgés, ciselés et burinés représentent le chef-d'œuvre que tout ouvrier devait exécuter pour acquérir le titre de maître ; la collection Spitzer compte un certain nombre de ces travaux de maîtrise où l'on retrouve jusqu'à la fin du XVIe siècle la persistance de certaines traditions de notre art gothique ; mais à côté de ces œuvres, qui sont parvenues jusqu'à nous complètement intactes, il en est d'autres auxquelles un usage quotidien a communiqué je ne sais quelle admirable patine qui en double, à nos yeux, la valeur ; car le fer, comme le bronze, a sa patine particulière, qui n'est point la rouille, mais une sorte de vernis sombre que le temps peut seul donner : tel est ce beau marteau de porte orné d'une chimère casquée figuré sur l'une de nos

planches : les uns y reconnaissent l'œuvre d'un artiste espagnol inspiré par des modèles français; pour nous, nous penchons à y voir au contraire une œuvre française, bien faite pour accompagner l'architecture et la sculpture sur bois telles qu'elles furent pratiquées au pays d'Auvergne, à Riom par exemple.

Je terminerai ces pages par quelques indications sur les vitraux et les tapisseries qui font partie de la collection Spitzer. Il y a là plus de trente grands panneaux de verrières du XVe siècle allemand qui proviennent d'une église de Boppart. Ce sont des pièces tout à fait à souhait pour éclairer un grand *hall* tel que celui dans lequel Spitzer avait exposé sa collection d'armes. Ces grands personnages, aux lignes rigoureusement arrêtées, en couleur ou en grisaille, font le digne pendant d'une magnifique série de tapisseries sorties des ateliers de Bruxelles. C'est le maître des postes de l'Empire, François de Taxis qui commanda, en 1518, cette série destinée à retracer l'histoire miraculeuse de la Vierge de Notre-Dame-des-Sablons. Le dessin rappelle le style de Bernard van Orley qui fut quelque chose comme le peintre officiel de Charles-Quint; l'architecture, les bordures chargées d'arabesques et d'armoiries sont de la plus grande richesse et forment un cadre tout à fait digne des tableaux d'une si belle composition qu'elles entourent. Je ne ferai que mentionner, en terminant, une série unique de petites tapisseries flamandes de la fin du XVe et du commencement du XVIe siècle, toutes tissées d'or et de soie. Ces merveilles tiennent plus de la peinture que de la tapisserie proprement dite. Ce sont des œuvres rares que l'on n'exposait que les jours de fêtes ou de réjouissances et qui, presque toutes, ont conservé la fraîcheur de leur coloris originel.

Et maintenant, je finis en invitant tous ceux qui n'ont pas vu encore la collection Spitzer à aller jeter un regard sur ce musée incomparable avant qu'il ne soit tout entier dispersé. Si, dans son ensemble, il ne sera pas conservé à la France, du moins nos musées pourront-ils en garder le souvenir en achetant à cette vente quelques pièces qui viendront compléter nos collections nationales. Quant au reste, il ira dans les deux mondes proclamer une fois de plus que ce n'est guère qu'à Paris qu'un particulier peut avoir chance, aujourd'hui, de former une collection d'objets d'art. Il y a déjà longtemps que la chose paraît démontrée; mais cette fois, j'imagine que la démonstration et la preuve sont encore plus manifestes.

Émile Molinier.

OUVERTURE D'UNE SECTION D'ARCHITECTURE

AU SALON DU CHAMP-DE-MARS

La Société Nationale des Beaux-Arts ouvrira cette année pour la première fois, au Champ-de-Mars, une section d'architecture. Ce fait a une grande importance, car il offre une excellente et unique occasion de se produire aux architectes qui, d'accord avec les représentants des diverses branches de l'art, cherchent à entrer dans des voies nouvelles. Depuis longtemps, beaucoup d'entre eux ne trouvent dans les expositions ni l'encouragement moral, ni les conditions matérielles qu'ils réclament et qui leur sont indispensables pour exposer leurs idées en toute liberté. Au Champ-de-Mars, au contraire, à côté de leurs dessins, ils pourront exposer des motifs *en nature* se rattachant à leurs travaux et composés par eux ou inspirés à leurs collaborateurs de la section des objets d'art.

En vue de cette première exposition, un groupe d'architectes s'est constitué qui ne demande qu'à accueillir toutes les adhésions intéressantes. Le succès de cette section est assuré.

Avec ses exposants des arts appliqués et ses architectes, la Société Nationale aura véritablement groupé toutes les productions des arts et dans des conditions nouvelles pour les artistes et pour le public.

EXPLICATION DES PLANCHES

DES Nos 1-2

Pl. 1 et 2. — Ce château de Haddon-Hall (Angleterre) présente un caractère particulier d'architecture sur lequel nous avons cru intéressant d'appeler l'attention de nos confrères. En effet, autant que permet d'en juger l'aspect extérieur de cet édifice, le plan se compose d'un vaste étage élevé

sur un rez-de-chaussée traité en sous-sol dans lequel tous les services ont été aménagés sans autre souci que les nécessités de l'habitation. Les jours qui éclairent le sous-sol, rez-de-chaussée sont tous traités en jours de service de toutes formes ayant aspect de trous et non de fenêtres. De la sorte, l'architecte obtient un soubassement rustique dont les nus sont purement et simplement montés dans la hauteur de l'étage jusqu'au couronnement formé de créneaux sans machicoulis. Puis dans le grand nu d'aspect puissant ainsi obtenu, il a été percé, à la demande des besoins des pièces d'habitation de grandes fenêtres à meneaux. De place en place, certaines pièces font saillie sur la nu général comme le feraient des bastions de fortification dont les formes carrées ou à plans obliques rompent la monotonie de ce grand mur.

En résumé, le plan d'ensemble a sur toute face une façade faite d'un grand mur de clôture crénelé et dans lequel on a percé les jours nécessaires : une couverture en terrasse complète l'illusion « bastion » qui se dégage de tout cet ensemble dont la rudesse d'aspect est corrigée par une ornementation végétale très curieuse d'aspect.

C'est là, nous le répétons, un très curieux « parti » architectonique dont il serait possible, dans bien des cas, de tirer des effets décoratifs très intéressants : c'est même la première fois que nous rencontrons l'art anglais dans une gamme artistique véritablement puissante et que nos artistes feront bien de méditer.

Une petite habitation, traitée de la sorte et bien campée sur une pointe de colline, produirait grand effet et à peu de frais.

Pl. 3 et 4. — Les lauriers du juriste ne suffisent plus à M. Masselin et cette villa, qu'il signe bravement de son nom et de la qualité d'architecte, est intéressante à examiner à plus d'un point de vue.

Il y a de tout dans cette œuvre et surtout de tout ce qu'un amateur éclairé peut mettre dans une conception pour l'éclosion de laquelle il n'a d'autres éléments de science que ceux que sa très grande fréquentation des architectes lui a inculqués. C'est aimable comme le salon d'un homme à la mode où l'art sans style miroite aux yeux et frappe le visiteur par son élégance.

Voici le résumé du coût des travaux :

Terrasse et maçonnerie.	41.000 fr.
Serrurerie et quincaillerie	12.000
Charpente et escaliers	9.500
Couverture et plomberie.	12.100
Menuiserie et parquets.	13.400
Fumisterie et marbrerie	3.200
Peinture, tenture, dorure	6.000
Divers et accessoires	3.200
Porte normande.	4.200
Condenseur.	12.000
Total :	116.600 fr.

Pl. 5, 6, 7, 8. — Vaste et austère édifice que cette université qui offre l'aspect intéressant d'un édifice bien aéré et ensoleillé.

Pl. 9. — Ce club américain est également curieux par le style vénitien de son ornementation qui lui donne l'aspect un peu austère pour sa destination.

Pl. 10. — L'excellent et très érudit article de notre confrère, M. C. Enlart, qui a paru dans le numéro précédent, nous dispense de parler de cette planche.

Pl. 11-12. — L'hôtel Bourgtheroulde, de Rouen, est un édifice curieux qui a mis à la disposition des architectes des moulages intéressants sur lesquels nous reviendrons.

J. BOUSSARD,
Architecte des Postes et Télégraphes.

L'Administrateur-Gérant : SAMSON COHN.

Angers, imprimerie Burdin et Ce.

SOMMAIRE DES N°s 5-6

LE SALON D'ARCHITECTURE DE 1893

Tous les salonniers et chroniqueurs d'art éprouvent annuellement le besoin d'exprimer, en langage quelquefois désobligeant, les sentiments de froideur qu'éprouve le visiteur en entrant dans les salles réservées à nos expositions annuelles d'architecture.

Pour éprouver personnellement cette impression, il nous suffit de constater en entrant dans nos galeries qu'un an s'est écoulé depuis nos dernières visites, et cette constatation désagréable suffit à détourner le cours de notre mauvaise humeur et ne pas charger notre bel art de méfaits si lourds.

Oui, certes, il est mélancolique d'aspect, ce pauvre Salon d'architecture, les visiteurs y sont bien rares et, chose extraordinaire, les visiteuses y sont peut-être moins rares que les visiteurs : on peut même ajouter que ces visiteuses y sont presque toujours jolies ; mais, à l'air furteur avec lequel elles parcourent les salles, on reconnaît aisément qu'on est en présence de la femme d'un architecte qui vient accomplir un petit pélerinage devant l'envoi du mari ou du parent. Ce qui prouve que les architectes ont bon goût dans le choix de leur compagne et que ces compagnes ont le bon goût d'aller admirer l'œuvre du maître; il est vrai d'ajouter que cette admiration est de courte durée et que les stations ne sont pas bien longues devant nos envois quelque soit la qualité de la visiteuse; mais enfin il y a visite et le froufrou d'étoffes qui accompagne ces quelques visites donnent parfois l'illusion du mouvement dans ces mornes galeries.

Ne croyez pas cependant que nous devions accuser pour cela le public d'indifférence — et il nous suffit, pour calmer notre amertume, de nous répéter ce que nous avons tant de fois écrit ici — à savoir que nous mettons plusieurs années à comprendre l'art dont nous sommes devenus les disciples et que, vraiment, c'est trop demander au public de le comprendre naturellement assez pour s'y intéresser. En effet, nos dessins sont avant tout des épures de constructeur auxquelles nous donnons des formes artistiques en proportion du degré personnel de science acquise, et il faut vraiment être du métier pour découvrir dans tous ces envois la nuance qui fait les médailles.

C'est pourquoi les architectes seuls visitent nos salles et encore y en a-t-il bien peu que cela intéresse assez pour se déranger même un quart d'heure ; il suffit pour s'en assurer de parcourir les salles de la peinture où vous trouverez nombre d'architectes que vous irez attendre vainement sur le canapé du salon d'honneur de nos expositions ; vous les verrez passer devant la porte mais pas entrer.

Aussi croyons-nous parfaitement injuste d'accuser le public d'une indifférence particulière à nos œuvres qui n'intéressent pas même les architectes.

Donc, puisque nous sommes le public spécial, nous avons été faire deux longues séances à votre intention et, nous le répétons, sans y rencontrer plus de cinq architectes en deux fois.

Notre Salon, puisque telle est sa désignation officielle, est ce qu'il était l'année dernière, ce que je l'ai vu être il y a vingt ans, et ce que j'espère le voir encore longtemps, rempli de très bonnes et très belles épures qui font le plus grand honneur à la persévérance de leurs auteurs; et, si vous le voulez bien, nous emboîterons le pas au jury pour distribuer avec lui les palmes aux plus méritants.

Voici d'abord le seigneur du lieu, notre confrère Defrasse qui, fidèle à ses obligations d'écolier de France à Rome, nous envoie la restitution d'un édifice antique qu'il fait revivre de ses ruines à notre intention. Il a de particulier, cet édifice, qu'il n'est pas exclusivement religieux, puisqu'il nous montre une source miraculeuse entourée

d'un portique et d'un hôpital pour les malades, source dont les prêtres de la religion païenne se sont emparés pour y faire sans doute des miracles. Dans l'antiquité, cette enceinte s'appelait Epidauré, comme de nos jours elle pourrait s'appeller Notre-Dame de Lourdes. Le programme est identique et l'interprétation architecturale identique aussi; la source, enfermée dans une enceinte circulaire décorée de portiques, possède à sa droite, au fond, un petit hôpital avec un portique promenoir y attenant. Les buveurs d'eau sacrée y attendaient leur tour ou digéraient leur portion, comme vous voudrez.

En avant, le temple classique traditionnel élevé pour le culte du dieu chargé de protéger ce bar religieux, et tout en avant enfin, en retour, les propylées ornées de portiques qui fermaient l'enceinte sacrée ou plutôt lui donnaient accès au dehors.

Le grand ordre de l'architecture est de l'ordre dorique de Parthénon et le petit ordre, du portique des malades, est ionique.

Un merveilleux dessin d'ensemble, comme seuls savent les faire les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, est flanqué de tous les détails traditionnels formant un ensemble qui fait le plus grand honneur à son auteur auquel il a été donné à très juste titre la médaille d'honneur du Salon de 1893.

Si maintenant nous poursuivons notre promenade à la recherche des exposants devenus des lauréats, nous rencontrons sur notre route un confrère de province, M. Nodet, qu'une deuxième médaille est venue encourager de continuer des travaux de relevé des plus intéressants, sur les vieilles maisons de Tours.

Nous avons remarqué notamment un relevé d'escalier circulaire à noyau central entièrement construit en briques, marches, mur de la cage, noyau plein, et voûte rampante; somme toute, une deuxième médaille très bien placée. Pendant que nous sommes en province, un joli petit châssis très élégant, ainsi que beaucoup de salonniers conseillent aux artistes d'en envoyer, attire notre attention par sa pancarte de mention honorable. Et nous retrouvons là avec plaisir un nom ami dans la personne de M. Malo, architecte à Chalon-sur-Saône, qui pour se rappeler aux Parisiens un peu oublieux, leur envoie le relevé d'un petit bijou spécimen d'architecture bourguignonne au XIIe siècle. L'abbaye de Charlieu possède en effet une petite église d'architecture romaine très haut coté dans l'esprit des archéologues; aussi le jury s'est-il empressé de récompenser le consciencieux artiste qui lui a offert au passage ce délicieux régal.

M. Fortie obtient également une mention honorable avec un projet d'hôtel qui n'est, ce me semble, qu'une très bonne étude de première classe, École des Beaux-Arts, et dont nous avons vu des quantités de spécimens sans nombre au temps jadis où nous faisions nos premières armes à l'atelier Paccard :

En passant, ces sortes de souvenir font toujours plaisir, parce qu'en fait ils rajeunissent; mais pourquoi une mention honorable à ce très bon élève : puisque nous sommes au Salon et non à la salle Melpomène.

Nous avons à faire les mêmes réflexions pour l'envoi de M. Legrand qui a complété ses études par un très beau projet d'hôtel de ville également bien connu, trop connu peut-être pour la mention honorable inscrite au bas de son envoi.

Ces mêmes réflexions humoristiques nous viennent à l'esprit pour un projet de casino, des projets d'hôpital Boucicault, un projet de banque pour comptes courants, tous également atteints d'une mention honorable.

Non pas qu'il nous vienne à l'esprit de critiquer par le menu la valeur de ces envois, mais vraiment l'architecte a trop beau rôle en matière de projets, car l'intérêt de projets semblables ne commence réellement qu'avec les difficultés vaincues au cours de l'exécution ; ces sortes d'envoi visent généralement l'obtention de la carte d'exposant et il me semble que les auteurs eux-mêmes ont dû être surpris plus que nous peut-être de la générosité du jury.

Nous estimons en effet qu'il faut aux projets un intérêt tout spécial pour retenir l'attention du jury et surtout ses faveurs.

Une belle et bonne médaille de première classe, celle-là gagnée haut le pied, vient honorer la belle œuvre de notre confrère Camus, exécutée par lui pour l'agrandissement des bains thermaux du

mont Dore; il faudrait un long article pour suivre pas à pas un semblable travail ou plutôt il faudrait faire graver en entier cette belle œuvre sur laquelle nous aurons, je l'espère, à revenir dans de semblables conditions.

L'établissement thermal du mont Dore jouissait également de sa vogue curative à l'époque romaine et M. Camus, par une très délicate attention qui lui fait le plus grand honneur, a joint à son envoi un châssis où il exposose les plans relevés, dessinés et restaurés, par M. Ledru, du vieux therme romain. Cet édifice est extrêmement curieux et il ne dépendra pas de nous que sa gravure ne vienne compléter la collection du *Moniteur des Architectes*.

Un jeune architecte, M. Pillette, lequel est bien certainement diplômé du gouvernement, a éprouvé le besoin de faire comprendre à ses confréres non diplômés qu'une nouvellle coterie est née et se développe au beau milieu du monde architectural et qu'à cette nouvelle coterie, les lustres de la Société centrale ne suffisent plus, sans doute, puisqu'elle aspire à une vie complétement indépendante dont elle abritera les gloires sous les dômes d'un édifice particulier.

M. Pillette représente sans doute l'avant-garde de cette transformation, car il expose un projet d'hôtel pour les architectes diplômés par le gouvernement. Oh! je commence par bien vous déclarer que je n'accuse pas l'Association entière de ce petit crime et j'ai eu bien soin d'ajouter le mot jeune au nom de M. Pillette. Cela d'autant mieux que, pour de telles manifestations, il faut être jeune, et surtout faire inscrire avec soin au livret le but de l'édifice dont on expose les plans, car, bien certainement, il ne se trouvera aucun architecte au monde pour deviner que cet édifice doit abriter les grands artistes, les très grands artistes, que deviendront nécessairement les diplômés du gouvernement.

Cet édifice, en effet, a toutes les allures d'une bonne maison de commerce qui ne fait pas d'étalage, ce qu'on appelle « commerce d'appartement » et ma foi, il faut avouer que la modestie aura bien transformé cette nouvelle couche artistique pour admettre qu'elle puisse accepter une telle demeure.

Notez bien que toute cette mauvaise humeur n'est pas plus pour M. Pillette que pour l'Association des architectes diplômés, mais bien pour la mention honorable que je vois attachée après le châssis, car enfin il est bien permis à un pauvre salonnier comme nous de faire un peu d'esprit sur le dos d'un confrère que ces sortes d'éreintement honorent plus qu'ils ne l'atteignent.

Mais il nous a semblé qu'ici c'est le jury qui s'est transformé en salonnier et qui semble avoir commis une petite gauloiserie en cette circonstances; voyons, Messieurs les juréss, un peu de tenue!

Par contre, nous ne saurions trop applaudir à la récompense de notre vieux camarade Bobin, pour sa gare de chemin de fer du sud de la France, à l'aspect robuste et solide. L'architecte est très nettement resté sur le terrain antique rejetant délibérément l'emploi du fer et M. Bobin a eu l'excellente idée de joindre à ses dessins une photographie d'après nature de l'ensemble de l'édifice ce qui permet de contrôler la valeur de l'exécution comparativement à l'impression visuelle des dessins.

En effet, ces dessins, d'une tonalité très claire, ne nous semblent pas accuser, avec suffisamment d'énergie, la puissance décorative de l'édifice.

C'est là une œuvre construite, des plus intéressantes à étudier : ce qui fait grand honneur à son auteur et ne surprend personne, du reste.

Une deuxième médaille vient honorer également le bel envoi de M. Bautrain pour sa restauration du château de Laroche-Foucault.

Ce puissant castel où les vieilles tours à poivrières dominent sur le détail architectonique, qui ne devient intéressant que dans la cour centrale, rappelle de très près l'architecture du château de Châteaudun, dont le *Moniteur* a publié la monographie, honorée elle-même en son temps d'une première médaille.

Les entablements, notamment, sont identiques.

Le travail de M. Bautrain dénote un artiste consciencieusement amoureux de son art.

M. Eschbacher n'a rien obtenu avec un envoi des plus curieux et des plus intéressants, envoi qui représente quatre fontaines de Berne, représentant la justice, l'ogre, le joueur *de cornemuse*,

enfin l'ours de Larrigen ; ces petites fontaines, à peu près semblables, se composent d'un bassin au milieu duquel émerge une colonne rostrale surmontée d'une figure représentant l'une des quatre allégories que nous venons d'énumérer.

Mais ce qui fait le très grand intérêt de cet envoi, c'est l'étude des recherches de polychromie auxquelles s'est livré l'auteur, qui a reconstitué les quatre fontaines avec les colorations de l'époque. Du temps de rénovation des couleurs où nous vivons, cet envoi présente le plus haut intérêt.

Mais encore M. Eschbacher a-t-il fait ses relevés dans la bonne ville de Berne, sans trop de fatigue.

Alors que penser du jury en présence des envois de MM. Fournereau et Lichtenfelder, deux vaillants qui sont allés fouiller les Indes à notre intention, envoyant de ces pays lointains de merveilleux dessins, relevés souvent au péril de leurs existences ! Évidemment ces deux artistes font défiler sous nos yeux de l'art surchargé et d'un style bizarre, si fabuleusement riche de sculpture, que nous hésitons tout d abord à le comprendre, mais un examen plus approfondi nous fait vite retrouver, dans la composition des plans notamment, les éternelles lois du grand art, toujours le même qu'il soit assyrien, égyptien, grec, romain ou indien.

Si vous alliez à Bruxelles, par exemple, vous ressentiriez, à l'aspect du Palais de justice, une impression absolument semblable, a celles que nous cause l'envoi de M. Fournereau.

Celui de M. Lichtenfelder est plus modeste, mais par cela même peut être plus intéressant, et les détails de tombeaux qu'il a relevés avec une véritable abnégation, sont des œuvres quant même intéressantes et curieuses.

Il faut donc regretter amèrement les singulières fantaisies de ce jury qui n'honore même pas d'une mention un pareil travail, alors qu'il écrase sous le poids d'une troisième classe, par exemple, un projet de décoration de la place du Palais-de-Justice à Paris, projet d'exèdre à colonnades avec statue au centre et qui n'a que le malheur de rappeler de très près le concours de la décoration projetée sur l'emplacement où siégeait l'Assemblée Constituante de Versailles.

Sans médire en quoi que ce soit de ce projet de M. Naudin, ce dernier sera certainement de notre avis, tant sur la valeur de nos confrères de l'Extrême-Orient que contre l'étrange indifférence du jury.

M. Boutron a, lui, enlevé une mention honorable avec un magnifique relevé du jubé de Limoges; travail énorme, très consciencieusement étudié et fort habilement rendu.

M. Chaussepied est honoré de la même distinction pour un relevé de Notre-Dame-du-Murier à Ban (Loire-Inférieure) et bien que les dessins en soient excellents, il nous a été impossible de comprendre l'intérêt d'un tel envoi.

Par contre, l'abbaye de Scelles, relevé par M. Deverin, nous remet un peu, par son intérêt, de nos préventions contre ce genre de restitution d'édifices aujourd'hui bien surannés. Voici M. Carle avec son théâtre de l'Olympia, œuvre brillante et de fait répondant bien au programme donné à l'architecte : nos lecteurs, du reste, pourront se rendre compte de l'œuvre intéressante de notre confrère que nous avons l'intention de publier dans le cours de cette année.

Encore une mention honorable à MM. Antoine et Arfveidson, pour un projet de construction du Musée de Nantes : à remarquer dans ce projet le dispositif d'un très bel étage qui fait d'autant plus ressortir l'insuffisance du rez-de-chaussée.

Une médaille de troisième classe au Palais consulaire d'Alger, envoi de M. Petit, palais, du reste, qui n'est qu'une évocation un peu déformée du garde-meuble coiffé d'une immense horloge soi-disant monumentale, mais qu'on préfèrerait voir au-dessus d'une gare de chemin de fer.

M. Majou a eu l'heureuse chance de décrocher une troisième médaille avec un projet de bourse de commerce, d'art savamment sobre et noble : c'est là une excellente étude très construite et intéressante à retenir.

Encore une mention honorable à M. Ballé, pour un casino destiné à la Ville de Saint-Malo.

Dans un angle du grand salon, un énorme dessin attire notre attention sur une médaille de troisième classe attribuée à M. Rives pour un détail de l'édifice que la maison Dufayel s'est fait élevé dans le quartier Clignancourt. Le dessin est superbe et le détail extrêmement intéressant.

Enfin, nous relevons du même artiste une magnifique aquarelle représentant la perspective d'un grand hôtel qui s'élève en ce moment sur les hauteurs de Bellevue et qui aura nom Hôtel du Belvédère. Le cite est superbe et encore avantagé par le brio d'une aquarelle charmante. L'architecture répond bien au programme guinguetté, ainsi qu'il est d'usage de le dénommer dans notre langage d'atelier.

Pour finir la longue nomenclature de mentions honorables si généreusement accordées par le jury de cette année, il nous faut mentionner un hôtel particulier exécuté, rue de Varennes, par M. Mignon et une villa construite à la côte Saint-André (Isère) par M. Monclos, œuvres d'art courant sur lesquelles la pancarte *mention honorable*, attire l'attention au détriment peut-être de ces deux envois.

Et maintenant que nous en avons terminé avec cette promenade classique, hâtons-nous de dire que ce Salon est ni plus ni moins intéressant que ceux qui l'ont précédé, que ceux sans doute qui le suivront, et que, malgré tous les efforts du comité d'organisation, il restera ce qu'il a toujours été et ce qu'il était cette année : absolument vide d'aucun visiteur.

Nous le répétons, nos dessins sont des épures de science technique, incompréhensibles au commun des mortels qu'on n'attirera jamais à de semblables expositions alors surtout que les artistes intéressés eux-mêmes ne vont pas voir.

Peut-être bien qu'un excellent orchestre amènerait ce visiteur si ardemment désiré, mais je suis convaincu qu'encore, dans ce cas, il écouterait la musique et dédaignerait nos dessins.

J. BOUSSARD.

LE PALAIS DE WESTMINSTER

AU POINT DE VUE DE LA VENTILATION, DU CHAUFFAGE, DES ÉGOUTS ET DE L'ÉCLAIRAGE[1]

Introduction. — Les institutions parlementaires anglaises ont servi de modèle à la plupart des constitutions modernes; non contents de posséder le plus ancien Parlement du monde, nos voisins d'Outre-Manche ont voulu qu'il fût aussi le mieux installé au point de vue hygiénique. De nombreux travaux, exécutés dans ces dernières années, ont fait du palais de Westminster un type remarquable d'installation, conforme aux règles de la science, d'un ensemble de locaux destinés aux réunions de nombreuses personnes. Nous allons essayer d'en donner ici un rapide aperçu.

Le palais de Westminster, construit sur l'emplacement de l'ancien château royal du même nom, sert de lieu de réunion à la Chambre des Lords et à celle des Communes. Il y a près de huit siècles que le palais existant sur cet emplacement est destiné à cet usage. C'est ce qui explique, pour qui connaît l'attachement des Anglais à leurs traditions, le maintien, sur les bords de la Tamise, de l'édifice destiné à abriter les législateurs.

Pour ne pas masquer quelques restes de l'ancienne résidence royale, le nouveau palais a été maintenu à une hauteur trop faible pour sa destination : c'est là une des raisons qui ont rendu nécessaires les travaux dont nous allons parler.

Conditions hygiéniques. — On sait que l'homme est un thermomètre des plus imparfaits, et que, suivant les individus, et pour le même individu, suivant ses dispositions physiques ou physiologiques du moment, une température peut être jugée trop haute ou trop basse. Les « Nobles Lords » et les « Honorables Membres » sont, à ce point de vue, tout au moins, des hommes comme les autres, et il résulte, du relevé du livre où ils écrivent leurs réclamations, que leurs idées sur la température sont encore plus divergentes que sur la politique.

En ce qui concerne la ventilation, les mêmes divergences d'impression s'accusent; l'unanimité ne se rencontre que pour réclamer en été l'ouverture des fenêtres : or, avec le système actuel de ventilation de Westminster, ou l'air est introduit par refoulement dans les salles à ventiler, une fenêtre ouverte diminue plutôt qu'elle n'augmente la circulation de l'air.

1. Nous empruntons au savant recueil *Le Génie Civil* l'article qui suit, certain qu'il présentera pour nos lecteurs un grand intérêt.
(N. D. L. R.)

C'est donc sur des données scientifiques seulement que l'architecte de Westminster a pu compter pour mener à bien son œuvre.

Ancienne installation de la ventilation, du chauffage et du rafraîchissement. — Depuis 1854 jusqu'à la fin de 1891, voici quelle était la disposition générale du palais au point de vue qui nous occupe.

L'air nécessaire à la ventilation des salles de séances est pris dans chacune des cours qui se trouvent à leur droite et à leur gauche. L'évacuation de l'air vicié se fait par la tour de l'Horloge et la tour Victoria, à la base desquelles on entretient un foyer qui les transforme en cheminées d'appel. L'air est admis par des ouvertures pratiquées dans les murs, et munies de vannes; il tombe sur des batteries de chauffage à vapeur sur la description desquelles nous aurons à revenir, puis est tamisé et au besoin humidifié. Pendant l'été, cette dernière opération se fait en pulvérisant de l'eau dans la pièce où arrive l'air. En hiver, la vapeur d'eau chaude nécessaire est fournie par un réservoir centenant un serpentin. L'air passe ensuite sur de nouvelles batteries de chauffage à vapeur, dont on modère à volonté l'effet, et pénètre enfin dans le local à aérer par le sol qui est en fonte perforée et dont la plus grande partie donne accès à l'air. L'air vicié se rend au-dessus du plafond, dans une chambre ménagée sous le toit, où les produits de la combustion du gaz d'éclairage viennent s'y mélanger. Le tout est entraîné dans les tours formant cheminées d'appel, et dans deux cheminées auxiliaires plus petites.

Le reste des locaux possède un système analogue de ventilation. L'air est en général introduit à une certaine hauteur au-dessus du sol et s'échappe par la paroi opposée.

De nombreuses plaintes s'étant élevées contre les mauvaises odeurs qui se répandaient dans les diverses parties de l'édifice, le système des égouts fut, à partir de 1884, l'objet d'études approfondies.

Jusque-là, les eaux d'égout du palais étaient déversées dans la Tamise à marée basse. Il parut préférable d'adopter un système à siphon pour relier le palais au système général des égouts de Londres. On était ainsi certain que les mauvaises odeurs provenant des égouts disparaîtraient ; mais cela fut insuffisant étant donnée la mauvaise qualité de l'air employé à la ventilation qui apportait avec lui nombre d'odeurs.

(*A suivre.*) P. Crépy.

EXPLICATION DES PLANCHES

Pl. 23-24. — Vous souvient-il de l'escalier de la cour d'honneur du vieil hôtel de la ville de Paris: Cet hôtel qui a été la grande victime de nos révolutions sociales ?

Je m'en souviens personnellement, hélas ! car il y a déjà plus de vingt ans d'écoulés, ce qui est navrant au point de vue du coloris de la chevelure ; j'étais brun et je suis blanc, ce qui vous explique le grain d'amertume que j'éprouve en écrivant ces lignes, et cependant ce pauvre escalier est plus à plaindre que moi puisqu'il a vécu, bien qu'en marbre, et que je suis encore là moi pour pleurer sa destruction.

Il jouissait, jadis, d'une réputation que l'aspect de ces gravures vous fera certainement juger très méritée, quoique les détails fussent peut-être d'une richesse excessive dépassant un peu les exigences architecthoniques de cette cour à l'ordonnance somptueuse, mais sobre. Mais quel joli petit édifice contemplé isolément et comme toutes les courbes de sa construction donnent partout les plus séduisantes perspectives.

Une fontaine disposée au centre et dans les dessous de la double révolution d'escalier, ajoutaient à tout cet ensemble une note d'originalité et de richesse à peu près unique dans les annales de l'Architecture.

Nombreux sont parmi nous ceux qui ont connu les fêtes somptueuses du baron Haussmann et les merveilleux effets de décoration obtenus par les lumières de couleur jouant dans les eaux de cette curieuse fontaine. Evidemment vous pourrez critiquer comme moi l'ordonnance de ces collonnettes aux formes tourmentées qui soutiennent les limons de l'escalier, car c'est là le plus gros défaut de cette œuvre charmante, qui eût gagné considérablement à voir se simplifier un peu tous ces détails aux femmes surannées. Quoiqu'il en soit, on doit regretter amèrement la disparition de cette œuvre si fine et si charmante que la reconstruction de l'Hôtel de Ville n'a pas conservée.

Pl. 25. — On ne saurait faire à cette architecture américaine de semblables reproches, car ici la rusticité des détails constitue un parti pris très nettement accusé et qui peut-être est excessif. L'ensemble de ce petit castel dénote chez l'architecte une véritable science qu'il n'était pas besoin d'exagérer par la recherche d'accidents de pierres, familiers à nos entrepreneurs de ciments rustiques pour décorations

de jardins. En effet, la copie ou plutôt l'imitation de la nature à son état rustique n'appartient pas au domaine de l'Art mais seulement de la photographie, et l'esprit se fait difficilement à ce mélange de science et de sauvagerie..Ce mode de décoration très en faveur aux États-Unis ne devra, ce nous semble, jamais franchir les Océans malgré les timides essais qui en ont été faits dans le quartier du Trocadéro à Paris.

Il nous faut donc regarder ces nouveaux hôtels, d'un nouveau peuple, avec des surfaces mieux nettoyées, et dans cet ordre d'idées elles sont extrêmement intéressantes. On peut dire, à coup sûr, que l'architecte sort de l'École des Beaux-Arts de Paris, et qu'il a acquis dans ce milieu une science des plus habiles, marquée au sceau d'une très grande originalité.

Pl. 26-27. — Et tenez, un de nos vieux châteaux de France, le château d'Écouen, apporte un appui, et un appoint, aux critiques que je viens de formuler. En effet, ce château de formes puissantes est un exemple assez rare chez nous, de l'emploi des grosses formes à l'époque de la Renaissance.

Cette cheminée prise dans ce château d'Écouen a dans tous ses détails un parti pris de force et de lourdeur très caractéristique; tout est puissant dans cette composition très originale mais malgré cela le détail en est très étudié ainsi qu'il est facile de s'en rendre compte dans la planche de détails « annexe de la cheminée ».

Pl. 28-29. — J'ai maintenant à vous entretenir d'une œuvre personnelle édifiée à Epinal et qui contient, à plus d'un titre, des études techniques que nous croyons très intéressantes pour ceux d'entre nous que préoccupe le développement sans cesse croissant de l'hygiène appliquée aux habitations humaines. On peut dire sans exagération aucune que le choléra et la fièvre typhoïde sont l'œuvre des architectes qui nous ont précédé puisque c'est dans leurs constructions que ces terribles fléaux ont pris naissance, constructions dans lesquelles l'air, l'eau et les déjections humaines ont été maltraités au point qu'ils sont devenus les ennemis mortels de l'humanité.

Il est intéressant de rechercher s'il en a été toujours ainsi et si les générations qui nous ont précédé dans la voie du progrès ont commis les mêmes fautes, engendrant les mêmes effets. L'histoire ne semble pas avoir conservé trace des épidémies dont nous sommes en ce moment les victimes; ce qui conduit tout naturellement à examiner par les détails ce qu'il nous reste de monuments ou plutôt d'habitations humaines sous notre climat de France. Nombreux sont les ouvrages d'archéologie où sont consignées ces recherches. C'est à eux qu'il faut s'adresser, car il reste bien peu aujourd'hui de ces ruines que les auteurs de ces livres aient été à même d'examiner.

Il serait trop long d'énumérer ici les sources multiples où nous avons puisé les documents qui ont servi de base aux restitutions que nous avons tentées et dont nous nous contenterons si vous le voulez bien, de vous faire voir l'application.

En thèse générale, les architectes des maisons de la Gaule civilisée n'ont pas mis de caves sous les habitations, et ils ont remplacé ces vides malsains par un isolément de 60 à 80 centimètres de hauteur, sous lequel ils ont fait passer des foyers souterrains qui brûlaient l'air empoisonné provenant des émanations du sol; ils évitaient de superposer des étages et ils semblent avoir rejeté hors de l'habitation toutes les déjections dont cherche à nous débarrasser aussi le tout-à-l'égout moderne.

Au point de vue de l'air, enfin, ils ont donné à leurs habitations des formes particulières qui semblent avoir résolu ce problème difficile.

Appliquant ces données sommaires, dans cette habitation d'Epinal, je vais vous exposer les procédés employés et les résultats obtenus.

La totalité de la maison se trouve construite pour habiter, de façon générale, à l'étage du rez-de-chaussée et tous les sols en mosaïque de terre cuite sont établis sur des voûtains en briques lesquels relient une série de petits piliers en briques de 33 centimètres carrés, formant sur une hauteur moyenne de 1 mètre, le foyer souterrain lequel chauffe tous les sols de la maison en même temps que le puissant courant d'air déterminé par l'appel des cheminées ventile tous les dessous de l'habitation et le met à l'abri de l'invasion des gaz méphistiques souterrains.

L'étage du rez-de-chaussée à 5 mètres de hauteur sous plafonds, lesquels sont droits sans la traditionnelle corniche de platre au pourtour : par contre un caissonnement en petites moulures de bois forme des panneaux décoratifs, qui remplacent avantageusement la corniche de plâtre, et nous a permis de faire une décoration générale, genre pompéïen, très sobre et d'une sévérité ornemenale, qui produit le meilleur effet. Toute la menuiserie est exceptionnellement luxueuse, par suite d'une circonstance fortuite dont nous avons bénéficié avec empressement. Vous n'ignorez que la belle habitation du prince Napoléon, avenue Montaigne, est tombée sous la pioche des démolisseurs, chez l'un desquels nous avons pu retrouver intacte les portes monumentales des pièces de réception du rez-de-chaussée, aussi notre habitation revêt-elle de ce fait un caractère d'art particulier dont nous sommes redevables, à ce point de vue, au beau talent de notre maître M. Normand, lequel sera sans doute très heureux d'apprendre qu'une partie de son œuvre se trouve ainsi sauvée de la destruction.

La très grande habileté qu'ont acquise les ouvriers du pays dans le traitement de la pierre de grès nous a également permis de faire exécuter dans cette matière l'escalier qui sépare le grand atrium de celui réservé à l'habitation intime. Cet escalier entièrement à jour sur deux faces produit un effet décoratif très remarquable. Enfin au-dessus et autour du petit atrium s'élève un petit étage destiné aux membres de la famille et qui se dessert par une galerie à jour obtenue à l'aide d'une superposition des colonnes de ce petit atrium.

De très grandes terrasses couronnent l'édifice, et leurs décorations obtenues par des murs ajourés, donnent à l'architecture de ce véritable édifice, une physionomie particulière de grandeur malgré son extrême simplicité.

Je n'ose réellement vous dire le prix minime de cette maison, dont toutes les façades sont construites en pierres de grès et en briques grises de laitier, dont l'usage commence à

se répandre si utilement dans la construction, cependant sa dépense maximum ne dépassera pas 150.000 francs.

Mais je ne voudrais pas vous ennuyer plus longtemps d'une œuvre personnelle, me contentant seulement d'attirer toute votre attention sur l'emploi de ces foyers souterrains, qui me donnent depuis d'assez longues années déjà des résultats vraiment merveilleux.

Quelques confrères m'ont écrit à ce sujet pour me demander des renseignements sur leur mode de construction, et je profite de cette occasion pour leur répondre que tout le détail de ce genre d'habitation, je l'ai longuement décrit dans « l'art de bâtir sa maison ».

Pl. 30-31. — Il venait de me passer sous les yeux une série de dessins d'édifices religieux de l'Inde, quand cette cathédrale vient les remplacer en vue des commentaires mensuels du journal. Les deux buts visés par les prêtres de « Bouddha » et les prêtres de « Jésus » sont singulièrement frappants et se peuvent traduire par le besoin de dominer au loin le peuple assemblé autour des édifices. Là évidemment est le but poursuivi et cela explique cet amoncellement de pierres en élévation dont le seul usage apparent est de supporter une ou deux cloches de bronze.

Dans cette cathédrale de Laon vous remarquerez un fait important : l'origine antique de l'édifice jusqu'à la petite galerie qui surmonte et couronne la grande rosace centrale et les deux hautes baies annexes ; mettez la main sur les tours et il vous restera sous les yeux une basilique romaine.

Un mécréant dont j'ignore et dont il nous faut ignorer le nom, ce doit être un prêtre architecte, il y en a beaucoup, a accolé contre le soubassement trois porches, destinés à abriter les fidèles à l'entrée ou à la sortie de l'édifice. La pensée est excellente, mais quelles verrues sont nées de cette idée saugrenue !

Les tours enfin couronnent cette façade de basilique romaine pour s'élever orgueilleuses et frondeuses, faisant échec aux poivrières normandes du château-fort et durent rappeler en leur temps au seigneur du lieu qu'entre le peuple et lui, et même et surtout au-dessus de tous les deux, il y a le clergé ! Et au fait, n'est-ce pas à Laon que la première commune a levé l'étendard de la révolte, sous Louis-le-Gros, avec le clergé à sa tête !

Pl. 32-33. — La vieille île de Lutèce possède à la poupe de son vaisseau, en tête de la rue de l'île Saint-Louis, un vieil hôtel qui a longtemps appartenu au prince Czartorisky et qui passe encore aujourd'hui pour une des curiosités de la capitale.

Les intérieurs sont superbes de lambris sculptés et de plafonds peints, mais les extérieurs ont moins le don de m'enthousiasmer.

Voici cependant le détail du grand balcon avec ses chimères ailées qui seront pour beaucoup d'entre nous un modèle excellent de statuaire Renaissance. Les copies de ce beau motif sont nombreuses, mais par ce fait même j'ai cru utile de remettre les originaux sous vos yeux.

Pl. 34. — Et puisque nous sommes dans l'eau, voici une des merveilles des jardins Boboli à Florence, la fontaine, dite de Jean de Bologne, surmontée d'une merveilleuse figure de bronze représentant une naïade qui tord sa chevelure de laquelle s'échappe un filet d'eau qui donne naissance aux cascades de la fontaine.

C'est charmant d'idée et d'exécution magistrale.

Davioud a pris là l'idée première des fontaines de la place du Théâtre français, supprimant toutefois quantité de détails charmants qui enlèvent à ses deux édifices la grâce de leur sœur puinée.

Pl. 35. — Le musée du Trocadéro encore trop peu connu collectionne pour la génération à venir des trésors d'art incomparable : au milieu de tous, je cueille à votre intention ce merveilleux morceau de sculpture française.

Je ne saurais trop appeler votre attention sur ce bas-relief qui pourrait hardiment servir de type aux jeunes sculpteurs qui dédaignent les beautés mâles et tranquilles de la statuaire antique.

Ils prétendent innover un genre nouveau, dont Dalou serait le grand-maître, avec ses bas-reliefs dont les personnages se détachent et s'isolent du groupe central, à la façon des bas-reliefs de chemin de croix de vieille mémoire. Eh ! messieurs, vos bas-reliefs saillants sont de bien mauvais postiches à côté de ce bijou d'art Renaissante et comme le palefrenier des chevaux d'Apollon avec tout son torse en haut-relief, devrait rendre plus humbles vos prétentions frondeuses. Allez, jeunes gens, au musée du Trocadéro et refaites-nous beaucoup de morceaux de ce genre et on ... vous décorera !...

Pl. 36. — Nîmes ! la ville aux ruines merveilleuses ! Ses antiques arènes, sa maison carrée et son nymphée, quelles belles leçons d'art.

Quand vous montez la grande rue de Nîmes, vous laissez à gauche les arènes, à droite la maison carrée, et gravissant toujours, vous arrivez sur une esplanade plantée de beaux arbres, avec devant vous une colline à pic surmontée encore d'une vieille tour romaine de destination inconnue : disons que ce fut une tour du télégraphe optique et peut-être aurons-nous deviné !

A vos pieds et sous le sol, une belle fontaine laisse aller ses eaux au milieu de bassins somptueux, enveloppés de véritables portiques à colonnes d'ordre Davioud dont les bases sont sous la nappe d'eau.

Puis à gauche et devant vous, un grand bassin découvert d'où sort la source et à gauche, les ruines énormes d'un édifice antique dont la restauration n'a jamais été faite et qui devrait cependant réserver de jolies surprises à l'artiste qu'un tel travail attirerait.

A droite de la source et au ras du sol, de nombreuses bases de colonnes sont là, pour témoigner que des portiques enveloppaient tout l'espace et transformaient cet énorme plateau en un magistral édifice, dont on se fait difficilement l'image.

Un beau travail à faire pour un « Jeune ».

J. BOUSSARD,
Architecte des Postes et Télégraphes.

L'Administrateur-Gérant : SAMSON COHN.

Angers, imprimerie Burdin et Cie.

SOMMAIRE DU N° 7

CONCOURS POUR LA RECONSTRUCTION DE L'OPÉRA-COMIQUE

La première représentation de l'Opéra-comique, rétabli en France par Jean Monet sur ordonnance royale du 20 décembre 1751, eut lieu dans une vieille salle de la foire Saint-Germain, le 3 février 1752 : et l'année suivante il faisait construire, à la foire Saint-Laurent, une salle régulière que les mémoires du temps ont qualifiée de magnifique : l'œuvre de Dumont en a conservé le plan et la coupe.

Dans ce même temps, les comédiens italiens, établis à l'hôtel de Bourgogne, s'adonnaient eux-mêmes à la comédie « ariettes » qui était, sous un autre nom, un spectacle semblable à celui de la foire.

En 1762, les deux troupes rivales se réunirent sur le théâtre de l'hôtel de Bourgogne et jouèrent ensemble, le 3 février, une pièce de Favart; mais cette vieille salle de l'hôtel de Bourgogne menaçait ruine, et le duc de Choiseul offrit l'emplacement d'un hôtel qu'il venait d'abandonner.

Cet emplacement, nous le connaissons tous, entre la place Boïeldieu, la rue Marivaux et la rue Favart, adossé qu'il est à une maison de rapport, en bordure du boulevard des Italiens. Mais, à cette époque, les théâtres de Paris n'étaient que des « baraques » ouvrant sur le boulevard, et les acteurs étaient de simples « baladins ».

La nouvelle troupe d'Opéra-comique, fière de ses privilèges royaux, ne voulut pas que la nouvelle salle pût être confondue, avec les « baraques » de la foire, et, défense absolue fut faite aux architectes d'ouvrir une façade sur le boulevard.

Les plans présentés par Jacquin, architecte, ne furent pas agréés, et ce fut Heurtier, inspecteur général des bâtiments de la Couronne, qui fut chargé d'élever la nouvelle salle d'Opéra-comique, ouverte le 25 avril 1783, avec une œuvre de Sedaine sur des airs de Grétry.

En 1784 et 1797, les architectes de Wailly d'abord, puis, Bienaimé ensuite, transformèrent cette première salle que Hirttorff et Lecointe remanient une troisième fois en 1825, avant l'incendie qui la détruisit définitivement le 14 janvier 1838.

En 1839, Charpentier, architecte, reconstruit le théâtre qui est inauguré, le 16 mars 1851, par une représentation du *Pré aux clercs* d'Hérold; et son histoire se termine par la catastrophe dont les « épouvantes » sont encore présentes à tous les esprits.

La caractéristique de ces édifices successifs, était « l'absence presque complète de locaux de service et de dépendances utiles : un reproche qui a été adressé, avec raison, à l'architecte qui a posé les fondations », suivant les expressions de l'architecte Constant auquel nous empruntons cet historique. Il suffit, du reste, d'examiner les plans de ce théâtre pour comprendre immédiatement la valeur de cette critique.

Ce même reproche figure dans tous les ouvrages qui ont traité du parallèle des théâtres, et l'Opéra-comique avait toujours été classé comme le plus mal installé des théâtres du monde entier.

Ce court historique était nécessaire pour bien faire comprendre les origines et les causes du conflit qui a si longtemps passionné le Monde des Architectes, pour se terminer par le Concours qui vient de prendre fin. En effet, une demi-douzaine, au moins, de projets ont été faits aussitôt la destruction dernière, et ces projets, qui portaient tous des signatures d'artistes hors pairs, concluèrent à la démolition de l'immeuble en façade du boulevard, en vue d'obtenir un théâtre sérieux. C'est dont le résultat négatif de toutes ces études qui fit naître l'idée du Concours public.

On s'imaginait, en effet, que parmi les œuvres qui allaient se produire, il sortirait une idée, un

projet, dans lequel se trouverait enfin la solution vainement cherchée depuis 1783.

En conséquence, le programme fut rédigé dans ce but précis et la nomenclature des services scinde très nettement les deux points du problème à résoudre, savoir : 1° *La partie publique :* vestibules, escaliers, foyer et salles; 2° *la partie administrative :* la scène et ses dépendances, l'administration, et enfin, le service du personnel théâtral.

Dans la partie publique, les points saillants, ce que, dans notre art, nous appelons *les axes nobles de la composition*, se composent des vestibules, des escaliers et du foyer.

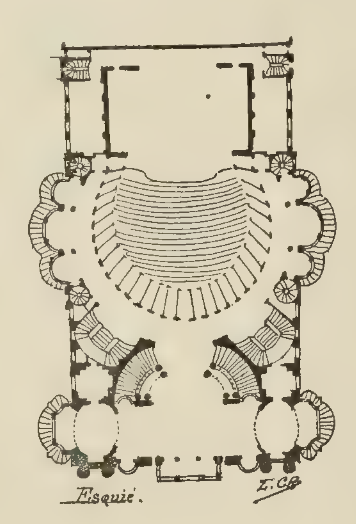
Dans la partie administrative, du foyer des artistes, autour duquel se développent la Direction et les galeries d'entrées en scène, du petit théâtre d'étude avec les salles de répétition et les loges d'artistes, puis enfin, du foyer de la danse, autour duquel rayonneront les loges des danseuses et les magasins de costumes.

Avec un peu de connaissance des mœurs théâtrales, il faut ajouter que ces trois centres d'activité administrative ne sauraient, en aucun cas, être juxtaposés, à cause des bruits, stridents parfois, et violents toujours, qui s'en échappent, sans compter le contact difficile du personnel absolument disparate qui les fréquente.

Ajoutez enfin, qu'avec le prestige des artistes de nos jours, dont certains gagnent chaque soir le traitement annuel d'un ministre français, l'obligation s'impose de créer des locaux sinon luxueux, mais tout au moins suffisamment convenables, pour ne pas créer au Directeur de réelles difficultés dans le recrutement de son personnel artistique.

Or, c'est précisément dans le soin de trouver l'emplacement de ces locaux administratifs que résidait la difficulté, quasi insurmontable, du projet de reconstruction de l'Opéra-comique, dont le périmètre de terrain extrême est de 52 mètres de long sur 30 mètres de large. Et les architectes instruits qui ont pris part au concours, se devaient à eux-mêmes de connaître cet historique et cette difficulté. Il semblait donc que la bataille du Concours allait s'engager sur ce terrain si précis et si spécialement visé dans le programme, qui avait soin de dire aux concurrents, que la solution consistant a construire un étage au-dessus de la salle du public, pour y loger les services administratifs, était une solution coûteuse, que ne comportait pas le crédit alloué pour la reconstruction du théâtre.

Donc, il fallait trouver autre chose ; et c'était cette autre chose, que tout le Monde de l'Architecture savait être le point noir de ce projet. Aussi, grande fut notre stupéfaction quand, au jour de l'Exposition publique des projets, nous avons constaté que sur quatre-vingt-quatre concurrents, une douzaine, à peine, s'était préoccupés de cette difficulté, et que tous les autres, profitant d'une lacune du programme qui ne demandait que trois plans, au lieu de cinq strictement nécessaires pour l'interprétation complète de l'édifice, s'étaient lancés à corps perdu dans les plus étonnantes variations architecturales qu'il nous ait été donné de contempler depuis bien longtemps. Nous ne nommerons personne ici, par crainte de blesser trop d'artistes ; mais il est bien évident que, pour le plus grand nombre d'entre eux, les questions du programme ont été trouvées indiscrètes ou insolubles : ils ont trouvé plus amusant de faire de



la virtuosité sous forme d'escaliers et de vestibules, aux diminutions tellement extraordinaires, qu'un décimètre suffirait pour juger de leurs œuvres. Aussi, notre vieil ami Rivoalen s'écrie-t-il, dans la *Semaine du constructeur*, que « si l'on avait

« dû appliquer le décimètre partout et estimer le « coût de chaque élan d'imagination, de chaque « caresse appliquée à la forme d'une idée, alors, « l'élimination prenait les proportions d'une chas- « se, d'une évacuation complète ».

Dans l'un d'eux, notamment, portant une signature brillante, nous avons relevé un magasin de décors de 4 mètres sur 2 mètres ; un autre, place le foyer de la danse dans le sous-sol ; un autre, enfin, et le plus tapageur celui-là, ne place rien du tout.

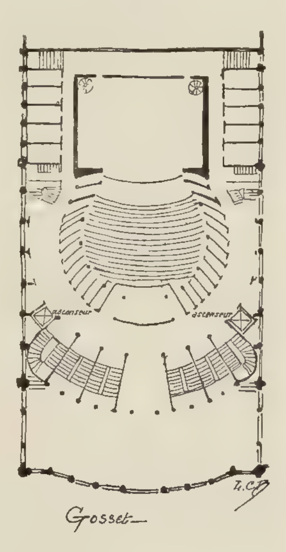


Aussi, peut-on dire sans crainte, que pour soixante-dix concurrents environ, tout le service administratif et le personnel théâtral sont logés, au hasard de la fourchette, dans les deux petites bandes de terrain restant entre les deux murs de la scène et chacune des deux rues Favart et Marivaux, soit, de chaque côté, un rectangle de 6 mètres sur 12 environ.

Quant à la « noblesse » de l'arrangement de ces locaux et de « l'axement » des trois pivots de ce service, c'est-à-dire le *foyer des artistes*, le *Théâtre des études* et le *foyer de la danse*, c'est lettre morte.

Certains ont placé ces services dans un étage au-dessus de la table, en justaposant *foyer, théâtre, danse*, ce qui, dans la pratique, aurait produit un singulier entre-choquement de sons et de bruits peu faits pour se marier ensemble.

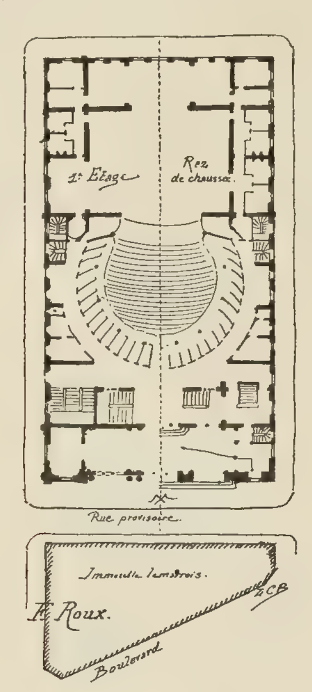
Par contre, ces mêmes artistes faisant litière des dimensions du terrain, ont agrémenté leurs façades de perrons énormes dont les saillies sont prises sur le plan Boïeldieu, augmentant ainsi la surface construite de 30 mètres sur 8 mètres environ, soit 240 mètres superficiels. Cependant, aucun d'eux n'a osé, et nous l'eussions fait personnellement, dans ce cas de si grand mépris du programme, transformer la place Boïeldieu en un portique couvert pour l'accès des voitures : c'est regrettable car cette idée était curieuse à fouiller. Un vieux Maître ès art, auquel nous signalions ce fait, nous rappelait qu'à l'École des Beaux-Arts, il était de tradition de placer les perrons en dehors du périmètre donné pour le terrain, mais que, dans une rue de Paris, ce sans-gêne lui paraissait devoir être un cas de mise hors concours très intéressant à examiner, d'autant que presque tous ces perrons, rentrés dans l'intérieur des vestibules, transformaient les projets au point de les rendre irréa-



lisables. Il semblerait donc résulter de tout cet exposé, que la solution du problème posé par le programme, reste à trouver ; non en réalité, car le concours en a offert deux.

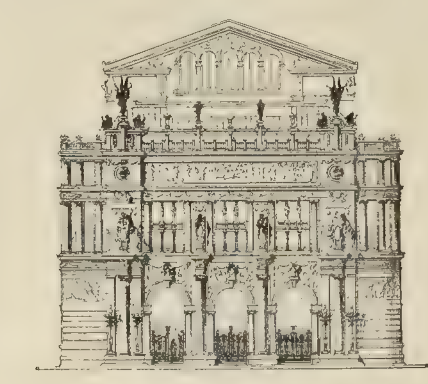
La première consiste à placer les services au-dessus de la salle; mais la dépense serait trop considérable : tel est le projet de notre confrère Gosset par exemple.

La seconde a été étudiée par deux concurrents au moins, MM. Mewey et F. Roux. M. Roux, notamment, supprime la place Boïeldieu, et isole son théâtre de l'immeuble en bordure du boulevard, par une rue provisoire sur laquelle il installe ses services administratifs avec toute la convenance désirable. Mais le parti bouleversant le programme devait succomber.

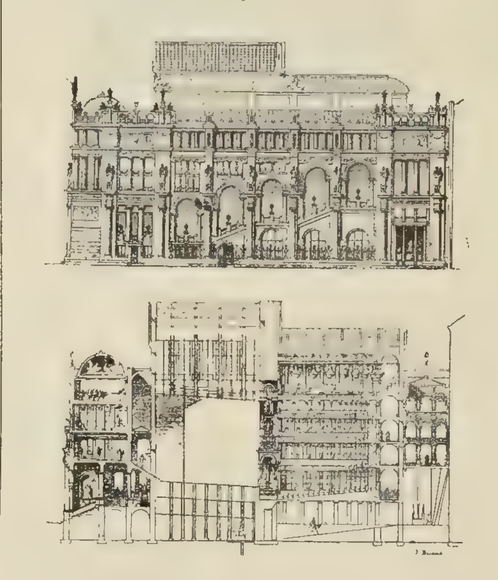


Une troisième, enfin, était présentée par le n° 16 qui arrivait au même résultat, tout en respectant le programme; et cette solution aurait dû servir de centre à la mêlée de cette bataille artistique, car elle est mathématique et, par conséquent, indiscutable.

En effet, ce qui manque au terrain de l'Opéra-comique, c'est une quatrième façade : permettant d'éclairer tout le fond du terrain et d'en tirer parti pour l'installation du service administratif, ainsi que cela se passe dans tous les théâtres modernes.



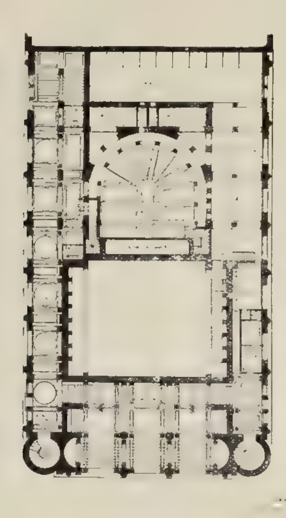
Dans le cas particulier il existe un moyen, mais un seul, de trouver cette quatrième façade, en plaçant le foyer contre la maison du rapport et en l'éclairant latéralement par les rues Favart et Ma-



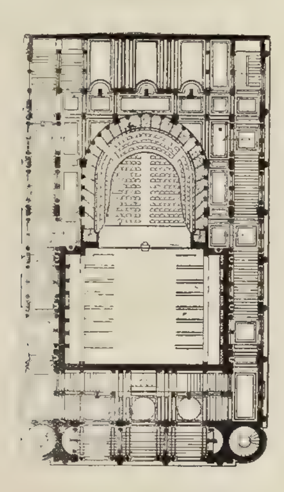
rivaux, et longitudinalement, à la partie supérieure, par un plafond vitré.

Les conséquences de ce dispositif ont un retentissement considérable sur la façade principale

qui devient ainsi entièrement libre au-dessus des vestibules, mettant alors à la disposition des ser-



vices administratifs trois beaux étages, avec un axe à chaque étage pour :

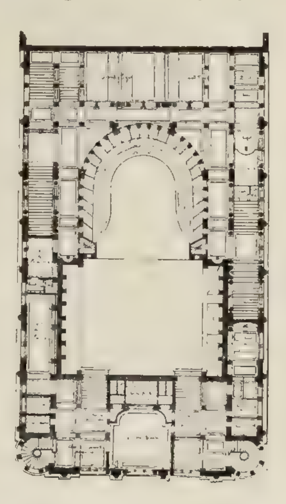


1° *Le foyer des artistes* avec les galeries d'entrées en scène et les bureaux de la direction.

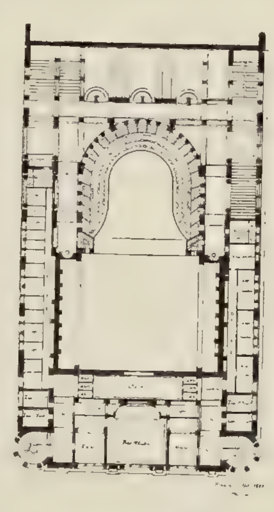
2° *Le petit théâtre d'études*, avec ses dépendances et les loges d'artistes.

3° *Le foyer de la danse* avec ses loges de danseuses et les magasins de costumes.

Aux deux angles de la façade, à droite et à

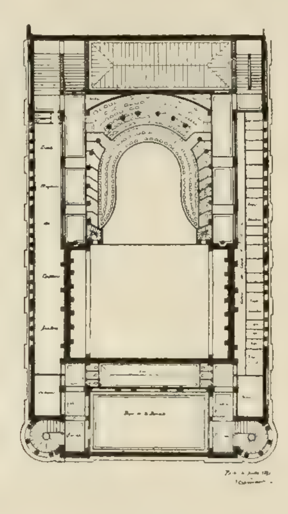


gauche, supposez deux escaliers, montant du rez-de-chaussée pour desservir tous ces services qui



se développeront dans le triangle de terrain enveloppant la scène, comme dans le projet classique. Puis, comme il faut, du vestibule de la place Boïeldieu, gagner le foyer adossé au mitoyen,

deux grands et spacieux escaliers conduiront à ce foyer et aux étages supérieurs de la salle, qui se



trouvera normalement placée sur l'axe du foyer, lequel ferait lui-même face aux boulevards, le jour où disparaîtra le malencontreux immeuble conservé par les acteurs de 1783, en mépris des baladins du boulevard.

Ainsi, nous avions mathématiquement cherché la solution de ce problème artistique dont l'étude, complète dans ce sens, serait si intéressante et si originale. Pas de hors d'échelle, pas de dimensions extraordinaires, rien, enfin, dans ce parti, qui ne rentre dans les formes ordinaires d'un édifice de ce genre.

Voici donc complètement exposée cette question ardue de la reconstruction de l'Opéra-comique, dont tout le monde connaît à l'heure actuelle la solution, à savoir, le choix des projets de M. Bernier. Pour bien comprendre la stupéfaction générale qui s'est manifestée alors, il nous faut vous mettre sous les yeux le plan de M. Bernier et chercher ensemble comment le fameux programme a été interprété et la fameuse difficulté vaincue. Ne cherchez pas, il n'y a rien qu'un hors d'échelle sur la profondeur totale et c'est tout.

Aussi les membres du jury étonnés eux-mêmes de la solution et, peut-être aussi, un peu des grincements de dents des concurrents évincés, déclarent-ils *Urbi et Orbi* que rien n'est perdu et que le projet va être remanié, refondu et complètement transformé par la fusion des vingt projets primés, devenus propriété de l'Etat.

Mais, messieurs les jurés, fondre vingt projets dans lesquels n'existe aucune solution du problème posé, semble devoir produire bien difficilement un résultat pratique.

Puis, que faites-vous du programme pour l'interprétation duquel vous semblez vous être ligués avec les concurrents qui l'ont si bien dédaigné, à la grande confusion de l'Administration et le conseil des Bâtiments Civils qui l'avaient rédigé? Il semble même qu'il y ait eu certaine coquetterie à bien accentuer ce dédain absolu du malheureux programme, quand on a vu figurer, aux premiers rangs, le projet de M. Esquié qui marque le pas, et de très loin, en tête de colonne des Architectes qui ont pensé que les auteurs du fameux programme devaient être, sans doute, de simples fumistes auxquels il était bon de donner une leçon.

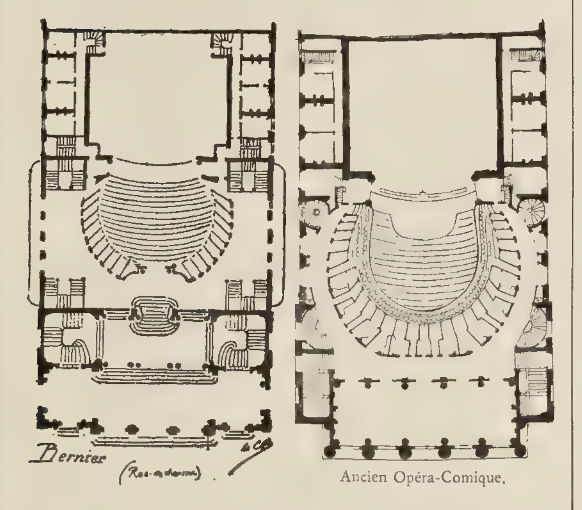
C'est au moins un résultat bien singulier, et qui a pour origine un incident plus singulier encore. Il paraît résulter, en effet, des racontars et des articles de journaux, que certains membres du jury, ont été les inspirateurs et les maîtres guidant leurs élèves pour l'étude de ce projet, si bien, qu'entraînés eux-mêmes par les erreurs que devaient certainement commettre ces jeunes gens, ils sont arrivés en séance du jury avec des idées nettement arrêtées sur les édifices à construire; et comme l'homme a toujours certaines faiblesses pour ce qu'il a personnellement conçu, il a dû s'en suivre que le jury, influencé par ces hautes personnalités, s'est engagé dans un système d'appréciation qu'il faut juger regrettable.

Bien entendu, notre critique vise moins les hommes et les artistes, que l'oubli complet qui a été fait des obligations imposées aux concurrents; obligations qui avaient entraîné les meilleurs artistes, d'une science acquise et certaine, dans une voie excluant toute pensée de projets somptueux. Que si le programme étroit du concours n'eût pas lié leur imagination et leur crayon, des œuvres peut-être autrement remarquables eussent été produites, faisant briller la science et l'originalité des Architectes français d'un tout autre éclat que

celui qu'on veut bien attribuer aux projets produits que, malgré tout, les esprits sérieux ont trouvé un peu ternes.

Et puis, cet emballement sur des errements d'École, a fait commettre aux jurés une de ces erreurs formidables, dont ils seront les premiers à se délecter, très certainement, étant avant tout gens d'esprit. Car, c'est bien drôle n'est-ce pas, de donner le prix au plan même de l'ancien Opéra-comique !...

Pas d'erreur possible, car tenez, voici côte à côte, le vieux plan et le nouveau, et quand



Ancien Opéra-Comique.

M. Bernier aura remis son plan à l'échelle et supprimé son avant-foyer que la longueur du terrain ne permet pas, pour loger ses escaliers aux extrémités du foyer, comme dans l'ancien plan, le nouvel Opéra-comique sera, à quelques détails près, entièrement semblable à l'ancien.

Il n'y aura pas de service théâtral ! on y brûlera ! mais on y rira tout de même, puisqu'en France, tout finit par des chansons. Drôle serait, en effet, la chanson ayant pour thème cette belle levée de boucliers d'Architectes, dont la lutte aura produit le résultat tintamaresque de faire reconstruire, de toutes pièces, le théâtre du monde le plus mal agencé et celui dans lequel on aura le mieux rôti les spectateurs depuis un siècle.

J. BOUSSARD.

LE PALAIS DE WESTMINSTER

AU POINT DE VUE DE LA VENTILATION, DU CHAUFFAGE, DES ÉGOUTS ET DE L'ÉCLAIRAGE

(suite)

État présent des appareils de ventilation, chauffage et rafraîchissement. — Avant 1834, l'air destiné à la ventilation des chambres était pris à un niveau élevé (au sommet des deux tours de l'Horloge et Victoria) ; mais l'expérience a prouvé que le système de ventilation avait gagné à transformer ces deux amenées d'air en cheminées d'appel. L'air pris à cette hauteur est d'ailleurs, à Londres, surchargé de fumée et de résidus industriels. Aussi, s'est-on décidé pour la nouvelle installation, à prendre l'air sur la terrasse du bord de l'eau, qui est protégée par l'édifice même contre les émancipations des fabriques voisines, et que la Tamise lave aux jours de forte marée. On résolut, d'ailleurs, de substituer à l'aspiration, jusque-là en usage, la compression de l'air, qui a l'avantage de substituer l'emploi de l'air, pris à l'endroit que l'on choisit, à celui de l'air qui suit la ligne de moindre résistance et vient on ne sait d'où.

L'air pris sur la terrasse du bord de l'eau est introduit dans 35 chambres par autant d'ouvertures pratiquées dans le mur. La longueur de la terrasse est de 225 mètres environ, et la surface totale d'admission de l'air est de 30 à 35 mètres carrés. L'air admis rencontre l'eau pulvérisée fournie par des appareils spéciaux, et est ensuite distribué dans les divers locaux.

Trois des chambres d'admission sont spécialement affectées à la salle des séances des Communes. L'air y est envoyé par un long couloir, à l'extrémité duquel on place, en été, dix à douze blocs de glace d'une demi-tonne environ chacun. L'air est ainsi rafraîchi et non refroidi. En sortant de la chambre à glace, l'air est aspiré par un ventilateur à grande vitesse qui le projette sur un tamis destiné à nettoyer l'air des poussières qu'il aurait pu entraîner malgré le nettoyage préalable de l'eau à l'entrée dans l'édifice.

Derrière le tamis, et immédiatement en dessous de de la salle des séances, se trouve une double couche de laine destinée, en temps de brouillard seulement, à rendre l'air plus respirable. L'air, porté à une température convenable et nettoyé, est enfin admis dans un vaste espace situé au-dessous de la salle des séances et d'une surface égale à celle de cette salle.

L'admission est commandée par les valves, que le gardien ouvre ou ferme d'après les indications du thermomètre placé près de chacune d'elles, et aussi d'après la plus ou moins grande affluence des députés d'un côté ou de l'autre de la Chambre.

L'air qui pénètre dans la salle des séances par le plancher, qui est en fonte perforée, recouverte d'un tapis en sparterie assez lâche pour laisser passer la boue que peuvent apporter les souliers des députés. Devant chaque rangée de bancs, cette sparterie est remplacée par un tapis sur lequel reposent les pieds du député soit assis, soit debout pour parler, mais la plus grande partie du sol est utilisée pour l'entrée de l'air. Il en vient encore par les panneaux des extrémités et par la corniche derrière les sièges des députés, et enfin dans les galeries du public.

Comme précédemment, l'air vicié est expulsé par le toit; une petite portion se mélangeant dans des conduites spéciales aux produits de la combustion du gaz, et la plus grande partie s'échappant par la tour de l'Horloge, ou par la cour centrale, dont on peut manœuvrer hydrauliquement le lanterneau depuis la chambre d'égalisation (celle qui se trouve directement sous la salle des séances).

Les corridors où se rendent les membres des Communes en cas de vote par « Division », sont ventilés de la même manière que la salle des séances. A leur extrémité, où ils s'élargissent en vestibules, il y a des bouches d'aération dans les panneaux; et, en outre, pour le cas où les députés s'y trouvent très nombreux, des bouches supplémentaires d'arrivée dans le parquet, et d'extraction au plafond. L'air vicié est entraîné dans une cheminée d'appel située au-dessus du vestibule dont nous venons de parler.

Le système de la ventilation de la Chambre des Lords n'a pas été changé depuis 1854, sauf dans quelques détails intéressant le service intérieur. L'air est aspiré dans les deux cours dites des Pairs et des officiers de l'État; il passe sur des jets d'eau pulvérisée, et s'introduit dans une chambre au rez-de-chaussée pourvue de vannes. Il traverse ensuite un tamis, vient au contact des appareils de chauffage et d'humidification, semblables à ceux de la Chambre des Communes, se rend dans une deuxième pièce placée en dessous de la salle des séances, et présentant une surface égale à celle de cette salle. Le sol de cette dernière est en fonte perforée, avec des tapis laissant passer l'air, sauf sous les pieds des Lords. Au pied de la Barre, endroit généralement très fréquenté, l'air vicié, contrairement à ce qui a lieu dans le reste de l'édifice, est appelé vers le bas et expulsé par la tour Victoria. Le plafond du reste de la salle présente de larges ouvertures pour la sortie de l'air vicié, dont la plus grande partie va à la tour Victoria, et le reste à une autre cheminée d'appel. Les mêmes cheminées d'appel servent pour les corridors de vote et de la salle des princes, où l'air pur est distribué comme dans les corridors de vote de la Chambre des Communes.

(*A suivre*). P. Crépy.

BIBLIOGRAPHIE

LA NORMANDIE MONUMENTALE ET PITTORESQUE [1]

Les jours poussent les jours et chacun d'eux nous amène à l'envi des théories nouvelles qui sont la base des transformations successives de nos mœurs. Au nombre de ces théories qu'enfante le progrès de la science, il nous faut tout spécialement compter avec la photogravure qui transporte la nature, de l'officine du photographe, à l'atelier de l'imprimeur.

Dans nos plus lointains souvenirs civilisés, la science archéologique n'avait d'autre interprète, en imagerie, que la pointe du graveur à l'eau forte, et le « document » ne parvenait au lecteur qu'après cette double interprétation de l'excursioniste archéologue et du graveur. Or, malgré la conscience certaine de ces deux volontés souvent si dissemblables, l'image produite était imparfaite, perdant surtout le détail et le style particulier inhérent à chaque œuvre humaine.

1. Le Havre. Lemale et Cie, éditeurs-imprimeurs.

Mais ces ouvrages avaient, il est vrai, la qualité artistique propre à chacun des deux artistes qui y avaient collaboré, l'un en dessinant, l'autre en gravant, et leur classification dépendait de la valeur de ces deux artistes. Toutefois, cette classification intéressante au point de vue bibliophile, ne l'est plus du tout au point de vue documentaire, et il nous faut reconnaître qu'il existait à ce point de vue une lacune considérable. Nous disons intentionnellement « considérable », car, pour ceux d'entre nous dont les bibliothèques sont garnies de livres faits avec la méthode qu'il nous faut appeler « ancienne », il faudra reconstituer en double les livres de la méthode « nouvelle ».

Prenons pour exemple la Normandie dont les innombrables monuments ont fourni la matière de tant de beaux ouvrages, comme le *Cotman* et le *Taylor*, mais dont l'interprétation archéologique était forcément incomplète, eu égard à la quantité de sculptures qui couvre tous les édifices. On admirait la patience du dessinateur et aussi le talent du graveur; mais la vue de l'œuvre construite faisait vite ressortir les inexactitudes de l'interprétation.

Et voici qu'un groupe d'artistes et d'écrivains viennent de s'atteler de nouveau à cette tâche formidable, en appelant à leur aide, cette fois, la photogravure : une quarantaine de livraisons viennent de paraître et nous devons avouer que le résultat obtenu est véritablement merveilleux.

Dans une série de planches de grand format qui sortent des ateliers de la maison Dujardin et seront certainement un honneur pour elle, la Normandie défile sous les yeux émerveillés du lecteur, sous forme de photographies héliogravées et rehaussées de retouches habiles qui suppriment le noir pour laisser venir en complète transparence tous les coins et recoins, d'habitude si sombres. Certaines de ces planches donnent parfois la sensation de gravures en aquatinta, où la puissance des colorations étonne et surprend d'autant mieux, qu'au milieu de leurs transparences, ressortent des détails que l'habileté d'un dessinateur était impuissante jusqu'alors à faire valoir. Une loupe à la main, vous pourrez fouiller à plaisir la vieille science des architectes normands du temps passé, et je vous assure que ce sera là, pour vous, régal d'artiste. C'est vraiment ce que j'appelle de la nature en chambre, de celle qui se peut étudier, les pieds sur les chenêts. Et si les auteurs de ce magnifique ouvrage pouvaient mettre à la portée de leurs abonnés des modèles de stéréoscopes a lumière, comme on les installe aujourd'hui dans certaines grandes gares de chemin de fer, l'évolution artistique serait complète et le succès de leur belle œuvre considérable.

Mais, grâce à l'amabilité de la Direction, nous pouvons mettre sous vos yeux une des planches intéressant l'architecture civile de la Normandie, le *Château de Clères*.

De l'extrait suivant que nous empruntons au texte de cet ouvrage, vous verrez quelle science a guidé le travail des auteurs de chacune des monographies qui accompagne les monuments publiés. Celle relative au château de Clères est due à la plume de M. Georges Dubosc.

LE CHATEAU DE CLÈRES

Par la position si heureusement choisie qu'occupe le château de Clères, au milieu de cette jolie vallée, où la rivière lente coule en reflétant les grands arbres, on peut juger de l'art et de la science avec lesquels nos aïeux choisissaient les endroits et les sites où il leur plaisait d'édifier leurs seigneuries. Ici, le château de Clères dominant quatre vallons, gardé en arrière par de larges fossés, était admirablement bien situé au point de vue stratégique. Avec le château de Longueville, qui a laissé un si vif renom dans nos annales guerrières, il commandait l'ancienne route de Dieppe à Rouen : celle-ci passait alors par ce bourg de Clères, et allait rejoindre Malaunay par Anceaumeville, qui portait alors le nom de Sionville, et par Eslettes. Aussi a-t-on pu avancer, — et c'est un fait qu'auraient pu nous révéler peut-être les archéologues érudits, comme MM. César Marette et Lemarchand, qui se sont occupés de l'histoire de la région, — que Jeanne Darc, conduite de Beaurevoir à Arras, à Eu et à Dieppe, pour être incarcérée au château de Rouen, avait dû s'arrêter au château de Clères. Ce serait un honneur de plus pour le vieux château normand, qui a vu se reposer à l'ombre de ses tourelles, deux de nos rois, Charles IX et Henri IV, et dont l'histoire soulève tant de souvenirs glorieux que nous évoquerons au cours de cette étude.

L'ancien château de Clères paraît avoir existé dans le voisinage du château actuel, derrière l'église. Sa situation et la direction de sa tour principale, semblent indiquer qu'il devait commander une très ancienne route descendant vers le village de Clères : en arrière, il devait être couvert par des fossés et par la rivière de Clères. Le donjon, comme nombre d'autres constructions de cette époque, entre autres le donjon du château de Gisors, se dressait sur une motte artificielle ; tout le parement de ces anciennes constructions, consistant principalement en deux souches de tours circulaires, était en grès : dans la tour voisine de l'église se trouvait un puits profond. Cet ancien château était contemporain du château d'Arques, et appartenait à la moitié du XIIIe siècle ; dans les décombres, parmi les poutres carbonisées, on retrouva des fragments de carrelage, portant des fleurs de lis et les tours de Castille.

La destruction de cet ancien château doit dater de 1418 environ, lors de la prise de Rouen par les Anglais. Georges II, sieur de Clères, qui avait été fait prisonnier par les Anglais, à Harfleur, se vit alors dépossédé de ses biens. Une charte de Henri V donna, en effet, le 20 janvier 1420, les terres et les domaines ayant appartenu à Georges de Clères, à Jehan Gray de Heton, à la charge d'une épée à rendre au camp de Rouen, à la Saint-Jean. Ce Jehan Gray, mourut à la bataille de Beaugé, en 1421, et la terre de Clères passa alors à son fils, Henry Gray, qui en resta seul possesseur jusqu'en 1431. Ce jeune seigneur, d'après les *Notes sur la prise du château de Rouen par Ricarville* en 1432 par M. Ch. de Beaurepaire, possédait également le comté de Tancarville, Beaunais, Hugleville, Gitre-Bernard : ces quatre terres lui rapportaient près de 700 écus de revenu annuel. Le domaine de Clères ne devait revenir en la possession d'une famille française qu'avec Georges III, fils de Jehan III, qui, lui aussi, avait été fait prisonnier par les Anglais en 1419, et avait succédé à son père mort à la bataille d'Azincourt.

Il ne faudrait pas croire que l'ancien château était tel que les ruines actuelles, couvertes de lierre, le représentent

aujourd'hui. Ces vieilles murailles ont été, en effet, pittoresquement restaurées en 1815, par M. Foucher, sculpteur à Rouen : le modèle d'arrangement de ces ruines, avec leurs machicoulis figurés, existait dans le cabinet de M. le comte de Béarn, qui fit restaurer l'ensemble du château de Clères. On peut, du reste, facilement se rendre compte de ces modifications, car toutes les parties nouvellement restaurées sont en pierre blanche de Vernon, tandis que les débris anciens sont en grès.

Tout près de l'ancien donjon de Clères, se trouve l'ensemble des constructions du château, formé par plusieurs bâtiments et logis se reliant à angle droit, sur les deux côtés d'une cour intérieure, appelée *Cour d'armes*.

Le château proprement dit, se compose de deux constructions, qui ont subi de véritables remaniements en modifiant profondément l'aspect. L'une d'elles a même été, en 1865, complètement construite à neuf dans le style du XVIe siècle. Seuls, les murs de base en grès, flanqués de courts contreforts, existaient de ce côté, et étaient prolongés le long des fossés par un muret en grès, jusqu'au bâtiment d'un ancien pressoir, aujourd'hui disparu.

Le corps de logis ancien, comme l'ensemble du château, a subi, lui aussi, des modifications. Tel qu'il existait en 1865, il semblait, par sa construction, avoir appartenu au XIVe siècle. Édifié de deux étages en grès sur un plan carré, sous un comble se terminant par deux pentes, ses ouvertures et ses baies, ainsi que cela eut lieu pour de nombreuses demeures seigneuriales, durent être remaniées au XVIe siècle ; on élargissait alors les fenêtres et les parties trop étroites, et par des placages et des raccords habiles, on décorait de sculptures les parties de la construction ainsi modifiées ; c'est très vraisemblablement ce qui s'est produit pour cette partie ancienne du château de Clères.

A l'extérieur, du côté sud, ce logis carré était mis en communication, avant la restauration de 1865, par un pont-levis avec chaîne traversant un fossé. On pouvait, à cette époque, apercevoir encore les vestiges apparents des rainures où venaient s'appliquer les bras du pont-levis, soutenant le tablier en bois, ramené à l'aide de chaînes.

Ce pont-levis, aujourd'hui disparu, donnait accès sous une porte en arcade, s'ouvrant sous une galerie basse, divisant en deux le rez-de-chaussée. Les deux étages, tant à l'extérieur, que sur la Cour d'armes, étaient percés de fenêtres à meneaux : celles de l'étage supérieur se terminaient par un couronnement triangulaire surmonté par un bouquet et flanqué de légers pinacles, encadrant une frise avec bas-reliefs et monogrammes sculptés. Du côté sud, on a ajouté une sorte de petite galerie saillante en pierre, de balcon supporté par des machicoulis décoratifs. A l'un des angles extérieurs de ce bâtiment ancien se trouve, également abritée sous un dais sculpté, une statuette de la Vierge, avec l'inscription « *Posuerunt me custodem* » : cette statue tournée vers la route, est également une adjonction moderne, due à M. Foucher, sculpteur. Il en est de même pour les deux hautes souches de cheminée en briques, décorées à leur couronnement de légères arcatures en pierre ; elles encadrent, avec un parti très décoratif, une lucarne à pignon sculpté, qui s'ouvre sur la pente du toit.

A l'intérieur, ainsi que nous l'avons dit, ce corps de logis primitif est divisé, au rez-de-chaussée, par une galerie voûtée qui, de l'extérieur, aboutit dans la Cour d'armes. A droite, sur des caves voûtées, se trouve la cuisine avec une cheminée ; à gauche une salle voûtée, qui devait être l'office des gens du commun. On accédait au premier étage par une tourellle extérieure, située dans la Cour d'armes, dont nous aurons à reparler, et qui renfermait l'escalier d'honneur.

Un grand vestibule, situé au premier, donnait accès dans trois pièces. La première, appelée la chambre d'Henri IV, à cause du séjour qu'y aurait fait le Béarnais, occupe l'angle des logis vers le village ; elle renferme une cheminée à hotte, refaite dans le style du XVIe siècle, avec des panneaux et des bois sculptés provenant du château, et une sorte de *Cathèdre* ou trône, d'agencement moderne fait avec les fragments en bois sculpté d'un tambour carré en bois, qui provenait d'un bâtiment voisin, le *Bâtiment de la Justice*. Là aussi, se trouve un lit ancien. Dans son *Dictionnaire de l'ameublement*, M. Havard a publié un dessin de ce tambour ancien, fort curieux. La seconde pièce, qui forme le milieu de l'étage est occupée par un cabinet de travail, la troisième, par la salle à manger.

Le second étage, auquel on peut accéder par un escalier de service, situé extérieurement dans un petit pavillon hexagonal, contient plusieurs chambres.

A ce logis ancien, fait suite une autre construction fort décorative, mais entièrement moderne. La seule partie ancienne est, sur la Cour d'armes, la tourelle d'escalier dont nous avons parlé et qui, elle-même, a été fort remaniée, lors des travaux de 1862. Elle est construite en grès, sur un plan hexagonal, et percée sur ses faces de plusieurs archères à moulures ; elle se termine par un toit polygonal en ardoises, que surmonte un épi portant un pennon. La porte, surmontée autrefois d'une simple accolade, a reçu, lors de la restauration, une ornementation riche et pittoresque. Aujourd'hui on y accède par un perron de quelques marches, menant à un palier porté extérieurement, en encorbellement, et que décore une balustrade droite, à panneaux ajourés et flamboyants. La porte elle-même, en anse de panier, dont les voussures retombent sur des culs-de-lampe formés par des angelots, s'encadrn entre deux pinacles dont les fûts, torses à leur base, s'effilent en pyramides à clochetons et à crochets. Toute cette entrée, très pittoresque, est abritée par un auvent triangulaire en charpente, faisant saillie et supportant un épi. Dans le tympan, que recouvre cet auvent, se détache dans un médaillon circulaire, le mascaron en haut-relief d'une tête de portier, qui s'enlève sur le champ de la muraille, décoré d'un semis polychrome de fleurs de lys et de rinceaux peints. Tout cet ensemble de la porte d'entrée rappelle une des portes du château de Blois, qui a été reproduite également dans un des hôtels du boulevard Malesherbes. Très curieuse et fort particulière est la disposition intérieure de l'escalier qui occupe cette tourelle : cet escalier en vis de Saint-Gildas, à noyau plein central, se présente avec sa coquille composée d'une suite d'arcs formant voûte ; mais, ce qui est particulièrement intéressant comme construction et surtout comme appareillage, c'est le raccord des murs latéraux avec l'intrados de la voûte, relié par toute une série de petits triangles en briques admirablement appareillées. On peut voir, du reste, un exemple de ce genre de voûte fort rare, au château de Saint-Germain-en-Laye, ainsi que l'indique Sauvageot dans son ouvrage sur les *Palais et Châteaux de France*.

La construction moderne du château, comprend un bâtiment carré à deux étages, entre deux pignons, sous un toit à deux pentes, portant une crête en plomb ajourée.

La façade donnant sur la Cour d'armes, s'élève au-dessus d'un soubassement percé de deux éclairs et décoré de boulets de grès, en bossage, comme au château de Dieppe. Une ordonnance de quatre fenêtres décoratives, séparées par des meurtrières et des archères, indique les étages. Les fenêtres du rez-de-chaussée, en pierre, sont à meneaux et en accolades, avec choux et crochets. Celles du premier étage forment lucarnes; elles sont carrées et flanquées de deux pinacles portés en saillie et encadrant un gâble à crochets, dont le tympan plein, au-dessus d'une frise carrée, porte les écussons ou les armoiries des seigneurs de Clères. Au-dessous du chéneau du toit, sur lequel s'ouvrent des lucarnes triangulaires en bois, règne sur toute la façade une large bande, disposée en pierre et briques, en damier. C'est une disposition qu'on retrouve au château de Saint-Maurice d'Etelan. Sur le comble, que surmonte une crête en plomberie, se détachent deux petites souches de cheminées cylindriques en pierre, avec mitres.

Le pignon d'angle est d'une architecture fort mouvementée et très curieuse : il est flanqué de trois contreforts d'angle, dont les pentes et les vigoureux profils animent la base; le contrefort du milieu, qui se termine en pinacle, sépare les deux hautes fenêtres à meneaux horizontaux du rez-de-chaussée et celles du premier étage, dont les allèges sont formées par des arcatures ajourées.

A hauteur du chéneau, règne sur le pignon un balcon crénelé, dont les merlons sont bordés d'un cordon et décorés de légers panneaux d'arcatures aveugles. Ce balcon, à ses deux extrémités, vient se briser sur deux vigoureux *corbeaux* d'angle, soutenus par des grotesques accroupis, flanqués de gargouilles saillantes, et se couronnant par un petit pinacle. Sur ce balcon s'ouvrent deux baies, avec arc et cordon en accolades, séparées par la souche en briques et pierre d'une cheminée fort décorative, portée en encorbellement. De légers pilastres en pierre encadrent les briquetages, que rompent encore des cordons de pierre et un couronnement avec arcatures ajourées. Cette cheminée très intéressante, s'enlève sur le champ triangulaire du pignon qu'ornemente une décoration de briques et pierre, en damier, rompant la monotonie d'une surface plane. Tout cet ensemble de cheminées ornementales, rappelle les cheminées si curieuses du château de Martainville, près Rouen. Les rampants en pierre de ce pignon, sont à redans en pierre droits et moulurés, comme dans les vieilles maisons flamandes ou hollandaises.

A l'intérieur, cette partie entièrement nouvelle du « château » renferme au rez-de-chaussée un grand *hall*, très décoré et fort vaste, et au premier étage, toute une série de chambres. La construction de ce *hall*, a donné lieu à un procès assez compliqué entre le propriétaire et le constructeur, procès né à la suite d'une contestation sur la mauvaise qualité des poutres et des solives du plancher.

La partie ancienne du « château » dont nous venons de parler, ainsi que son adjudication moderne, se relient aux différents services annexes, par une petite construction élevée de deux étages, en grès, percée, sur chacune de ses faces, de deux fenêtres carrées à meneaux, et traversée au rez-de-chaussée par un couloir assez large, servant d'entrée dans la Cour d'armes. Ce petit bâtiment, qui se termine par un petit pignon à redans, servait à faire communiquer le logis seigneurial avec le bâtiment de *la Justice*. Il porte le nom de *Passage des hauts et puissants seigneurs*. Dans ce couloir de communication, existait tout un dallage de carreaux vernissés jaunes et rouges, anx armes des seigneurs de Clères, aux armes mi-parti des seigneurs de Clères et de Brézé, leurs alliés par suite du mariage en premières noces de Georges IV, baron de Clères qui, le 10 octobre 1490, avait épousé Anne de Brézé, fille de Jacques de Brézé et de Charlotte de France, fille naturelle de Charles VII et d'Agnès Sorel. Dans ce dallage, dont des spécimens existent au musée des Antiquités de Rouen, figurait un troisième pavé portant uu monogramme.

Par suite de la différence de hauteur du terrain, ce passage des hauts et puissants seigneurs, venait aboutir sur une tertasse assez étroite, construite sur des murs de soutènement avec chapes de pierte et décoration en damier de pierre et de briques. Une balustrade droite à panneaux ajourés, entrecoupée par des pilastres, vient s'y buter à une petite tourelle en forme de lanternon, contenant un escalier permettant d'accéder de la Cour d'armes au terre-plein. Ce lanternon, édifié dans le style du XVIe siècle, sur une base polygonale à damier de briques et pierre, est décoré de plusieurs baies ouvertes et couvert d'un toit en pierre, polygonal, dans le goût d'une des petites tourelles du Palais de Justice de Rouen, sur la rue Saint-Lô. C'est là que se trouve placée la cloche d'appel.

Sur cette partie du terrain, dallée en grès, se trouve le *Bâtiment de la Justice*, à trois étages en grès, percé de fenêtres carrées à meneaux de pierre et couvert d'un vaste toit. A l'une des extrémités, vers le « château » se trouve une demi-tourelle à toit en *poivrière*, portée sur une terrasse crénelée demi-circulaire, qui contient l'escalier menant du premier au second étage. Pour gagner, en effet, le premier étage du bâtiment de la Justice, il fallait monter par un autre escalier situé en arrière du *Bâtiment des Communs* et suivre un vestibule particulier.

Au rez-de-chaussée, ce bâtiment de la Justice renfermait la grande salle de Justice, où les seigneurs venaient juger les différends. Le premier étage était occupé par deux grands appartements carrelés avec pavages et ornés de lambris en bois. C'est là que se trouvait ce tambour en bois qui fut utilisé pour la chaise ou le trône qui figure dans la chambre d'Henri IV. Au deuxième étage se trouvait le *Chartrier*, qui renfermait de nombreuses pièces abandonnées et les ornements religieux de l'oratoire et de la chapelle.

Cet oratoire, qui était indépendant de la chapelle seigneuriale, attenante à l'église, se trouvait dans un étroit bâtiment en grès, attenant au bâtiment de la Justice, et se terminant par un pignon aigu. Cet oratoire, situé au premier étage et clos par une barrière en bois, était placé au-dessus d'un passage voûté du rez-de-chaussée, qui venait déboucher sur un petit pont-levis, enjambant les fossés et faisant communiquer la terrasse avec le cimetière de l'église paroissiale de Clères, construite en arrière.

A la suite de l'oratoire, s'allonge sur le terre-plein élevé de quelques marches, le bâtiment des *Communs* à un étage, en pans de bois du XVIe siècle, avec briquetage varié. Sur le comble apparent à deux pentes, avec enfaîteau au faîte,

s'ouvrent deux lucarnes en saillie, en pans de bois. Ce bâtiment est occupé aujourd'hui par des remises et des appartements d'habitation : dans les salles intérieures du premier étage, il existait une décoration peinte de paysages, dont le style semblait indiquer l'époque de Louis XIII. On pouvait également y relever des armoiries d'azur au chevron d'argent à trois maillets.

Les *Communs* se terminaient en arrière par deux tours polygonales en briques et charpente, près desquelles se trouvait un puits fort ancien. Au-dessous de ce bâtiment existent des caves voûtées en berceau sur arcs-doubleaux, que M. l'abbé Cochet attribue au XIIIe siècle. Pour y descendre, l'entrée très curieuse, composée d'un escalier avec une voûte d'arcs, se trouvait près du passage voûté, communiquant à l'église, sous un encorbellement en porche, formé par l'angle du bâtiment des Communs, soutenu par un poteau cormier. En arrière du bâtiment des Communs, dans une tourelle demi-circulaire sur les fossés, est logé l'escalier en bois à noyau, avec base en grès, donnant accès au premier étage.

Tel est le château de Clères, dont le style du XVIe siècle, rappelle l'élégance somptueuse du Palais de Justice de Rouen, et peut compter, avec les adjonctions apportées, parmi les plus beaux édifices de la région.

Après le savant exposé archéologique, suit, sous le titre de *les Seigneurs de Clères*, un historique des plus complets et des plus intéressants sur les seigneurs et maîtres de ce logis somptueux. Mais, ce serait sortir du cadre d'un journal d'architecture, que de vous conduire dans ce monde épisodique des siècles passés. Contentons-nous donc de cette première excursion dans ce bel ouvrage, où nos vieux abonnés retrouveront au bas de nombreux et intéressants articles, la signature de M. de Vesly, un artiste valeureux qui a débuté à l'ombre du *Moniteur des Architectes*, et qui compte aujourd'hui parmi les notabilités artistiques de la Normandie.

Nous tiendrons du reste nos abonnés au courant des progrès de *la Normandie Monumentale et Pittoresque*, à laquelle nous souhaitons bien sincèrement un succès mérité.

J. BOUSSARD.

EXPLICATION DES PLANCHES

Pl. 37-38. — Nous rentrons, avec cette cheminée, dans le domaine plus moderne de l'ameublement qui, pour rajeunir ses formes cherche aussi des inspirations dans les productions de la Renaissance. Il faut bien reconnaître, qu'en dehors de cette voie, cet art de l'ameublement est bien pauvre, et que, soit incurie, soit ignorance, les fabricants modernes semblent avoir oublié jusqu'aux premiers éléments de la science dont leurs prédécesseurs, dans les siècles passés, nous ont légué tant de bons exemples.

Nous avons déjà, maintes fois ici, expliqué ce phénomène, en démontrant que, jadis, il était nécessaire d'avoir fait ses preuves en art d'ébénisterie pour tenir un atelier de fabrication, alors qu'aujourd'hui, le fabricant est un simple marchand qui alimente le plus souvent ses magasins par les produits de simples ouvriers du faubourg travaillant en chambre.

Dans les maisons plus sérieuses ce sont les dessinateurs d'industrie qui travaillent au mois, et, souvent même, à tant le dessin, et qui, n'ayant ni grade ni but intéressé, produisent des œuvres d'un style incohérent.

Cet excès d'ignorance a produit dans le public une sorte de révolte, laquelle a eu pour conséquence de discréditer toute cette industrie bâtarde à laquelle on a forcé la main, en lui faisant copier les meubles qu'elle-même avait produits en des temps meilleurs.

C'est à l'un des spécimens de cette nouvelle industrie que nous avons affaire, avec cette cheminée monumentale qui n'a d'autre mérite que celui d'être un beau spécimen des productions d'ameublement du siècle passé.

Pl. 39-40. — Lire l'article sur *La Normandie monumentale et pittoresque.*

Pl. 41. — Dans la grotte d'un parc d'une villa royale des environs de Florence le visiteur s'arrête tout surpris devant une merveilleuse petite fontaine de marbre blanc, s'enlevant en son blanc « fantôme » sur un fond de roches noirâtres, découpées elles-mêmes par un bas-relief puissant d'animaux groupés en façon d'arche de Noë sur un socle en forme de vasque, jouant le rôle de l'arche célèbre.

La finesse des détails de ce joli morceau d'art architectural ressort d'autant plus vigoureusement que le fond sombre de la grotte sert de vigoureux repoussoir à cette œuvre charmante attribuée à Donatello.

Trop rares sont chez nous les spécimens de ces édicules charmants d'une puissance décorative, si grande cependant dans les jardins de luxe : deux seulement existent à Paris sur la place de la Madeleine, au milieu des deux petits carrés de jardin qui ferment et occupent les angles de cette place. Ils sont dûs au crayon de notre regretté confrère, M. Davioud dont le talent spécial se prêtait mieux à ces petites œuvres : toutefois, ces deux petites perles d'art sont perdues dans l'immensité de cette place, à ce point que nombre d'entre vous ont dû les cotoyer bien souvent sans même les remarquer.

Pl. 42. — Dans le même ordre d'idées, voici un autre édicule élevé dans le même parc, et dont la silhouette nous est plus familière pour avoir souvent inspiré des œuvres modernes.

Notamment, beaucoup de nos lecteurs reconnaîtront dans cet édifice les fontaines similaires qui ornent actuellement la place du Théâtre-Français. En effet, leur auteur, M. Daviau, architecte, a presque littéralement transcrit des détails évidemment les plus coûteux mais aussi les plus charmants.

La figure qui couronne ce joli édifice et représentant une nymphe à sa toilette, est l'œuvre du fameux Jean de Bologne qui a doté l'Italie de tant de belles œuvres.

J. BOUSSARD,
Architecte des Postes et Télégraphes.

L'Administrateur-Gérant : Samson COHN.

Angers, imprimerie Burdin et Cie.

SOMMAIRE DU N° 8

LE PALAIS DE WESTMINSTER

AU POINT DE VUE DE LA VENTILATION, DU CHAUFFAGE, DES ÉGOUTS ET DE L'ÉCLAIRAGE

(*suite*)[1]

Les bibliothèques, bureaux, salles à manger, fumoirs et autres pièces (il y en a en tout 66), sont ventilés d'après les mêmes principes, la hauteur d'arrivée de l'air, étant appropriée à la destination de chacune des salles. L'air vicié qui en sort est pour la plus grande partie dirigée vers la tour Victoria.

Le corridor des bureaux a une ventilation spéciale. L'air vient de la cour et est introduit dans un espace de la même longueur que le couloir, où il rencontre des tuyaux de chauffage à vapeur; il entre dans le couloir par des bouches d'air, et est expulsé par six ouvertures du plafond, dans lesquelles on produit un appel, soit par l'air comprimé, soit par le gaz, soit enfin par un petit ventilateur électrique.

Le palais possède quatre chaudières du type Lancashire, placées dans la cour Saint-Étienne près de la tour Centrale. La description de ce type, d'ailleurs connu et démodé, offrirait peu d'intérêt. Il suffira de dire que deux des chaudières servent exclusivement à l'éclairage électrique, tandis que les deux autres fournissent, à une pression qui varie de 25 à 40 livres anglaises par pouce carré, la vapeur nécessaire à la ventilation et au chauffage.

Deux machines à vapeur actionnent, l'une un couple de pompes à air à double action, l'autre un ventilateur Aland.

1. Extrait du *Génie civil*.

Les pistons des pompes sont rectangulaires; ils sont en bois armé de fer, et leur tige est double; la chambre où il se meut est revêtue d'ardoises. Pour assurer un mouvement rectiligne rigoureux, les tiges de pistons prolongées de la longueur nécessaire sont prises aux deux bouts de la chambre, dans des boîtes à étoupes. En outre, une modification du système Peancellier est appliquée aux tiges et à la bielle de commande.

Afin d'éviter le bruit, la machine commande les pompes par frottement. Le nombre des doubles coups de piston varie de dix à vingt, suivant le nombre de personnes présentes dans la salle des séances. La quantité moyenne d'air refoulé par un double coups de piston est de 9 à 10 mètres cubes.

Cette machine date de 1874 : elle était destinée à ventiler la Chambre des Communes lorsque, dans les fortes chaleurs, l'action de la cheminée d'appel de la tour de l'Horloge devenait insuffisante.

La seconde machine employée pour la ventilation de la Chambre des Communes sert à mettre en mouvement un ventilateur à ailettes ou propulseur d'air, par l'intermédiaire d'une corde sans fin. La longueur de la corde a pour effet de supprimer toute action de la machine sur la température ou la pureté de l'air indroduit dans le ventilateur.

Le ventilateur a environ 2 mètres de diamètre et huit ailettes recourbées. Son débit est de près de 400 mètres cubes à la minute, à la vitesse de 220 tours.

La corde en coton passe sur des poulies-guides; un tendeur lui donne la tension voulue et elle agit enfin sur une poulie à gorge placée sur l'axe du ventilateur.

Lorsqu'il est nécessaire de mélanger l'air de la vapeur d'eau, on se sert de l'appareil ci-après décrit : le long de la chambre où se trouvent les batteries de chauffage, règnent, placés au-dessus l'un de l'autre, deux tuyaux de cuivre percés de trous, le plus gros qui est en dessous, à sa partie inférieure, le moins gros qui est au-dessus à sa partie inférieure. Le gros tuyau est parcouru par un jet de vapeur, le petit par un courant d'eau froide bien propre. L'eau qui coule du tuyau su-

périeur rencontre la vapeur qui s'échappe du tuyau inférieur, se vaporise, se mélange à l'air. L'eau non vaporisée s'écoule par un caniveau.

Lorsqu'on veut humidifier l'air sans la réchauffer, on se sert de pulvérisateurs. Un jet d'eau mince sous pression est projeté sur un disque métallique : l'eau s'éparpille en un brouillard épais. Si cela est nécessaire, on peut refroidir l'eau en la faisant passer sur de la glace avant sa pulvérisation.

Le chauffage se fait, comme nous l'avons dit, à la vapeur.

Chaque batterie de chauffage est composée d'un certain nombre de plateaux de zinc ou mieux de cuivre, de $0^m,35 \times 0^m,22$ environ. Tous ces plateaux sont réunis par un tuyau de $0^m,05$ environ de diamètre qui les traverse tous. La vapeur passant dans le tube échauffe tous les plateaux par conductibilité ; l'air qui les environne s'échauffe également, tend à monter vers le plafond de la salle et est remplacé par de l'air froid qui est chauffé à son tour. Les diverses batteries sont réunies entre elles par des contacts métalliques.

Lorsqu'on veut modérer le chauffage, il suffit d'empêcher l'air de se renouveler autour d'une ou plusieurs des batteries, ce qui se fait en recouvrant d'une enveloppe en étoffe épaisse la ou les batteries dont on veut supprimer l'action.

Égouts. — La quantité d'eaux d'égout qui doivent s'écouler journellement au palais de Westminster, et la différence des niveaux des égouts de ce palais et du collecteur auquels ils aboutissent, rendaient impossible l'écoulement permanent des eaux. On oblige maintenant le collecteur à les recevoir en tout temps, grâce au système Shone.

L'eau pénétrant sous une cloche y comprime l'air qui s'y trouve enfermé. Cet air comprimé ouvre la valve d'admission donnant accès à une quantité d'air comprimé cette fois par une machine. L'air comprimé chasse alors les eaux d'égout par un tuyau de décharge ; pendant que le niveau baisse dans la cloche, une coupe suspendue à la valve d'admission reste pleine, et lorsque le niveau s'est suffisamment abaissée pour que cette coupe ne soit plus soutenue, son poids ferme la valve. L'eau venant de l'intérieur peut alors pénétrer à nouveau sous la cloche, et les mêmes phénomènes se reproduisent.

L'air est comprimé par une machine à vapeur Simpson et pendant les séances (à ce moment les eaux de condensation du chauffage encombrent les égouts). Le reste du temps on emploie des moteurs à gaz.

Le nettoyage des égouts par la marée est assuré au moyen d'un appareil à siphon. Ils sont aérés par un courant d'air envoyé dans les siphons, et de là, par des tuyaux spéciaux, aux regards, et enfin évacué par la tour Victoria.

On se rendra compte de l'énorme quantité d'eau à faire écouler par les chiffres suivants ; une pluie donnant sur toute la surface du palais une hauteur d'eau de $2^{mm},5$ produit un cube de 40.000 mètres environ. Le fonctionnement des égouts de Westminster coûte plus de 87.000 francs par an.

Éclairage. — L'éclairage de la Chambre des Communes est au gaz du moins pour la majeure partie. On y fait usage du bec Argand. Celui de la Chambre des Pairs, des corridors et de la plupart des annexes de l'électricité. Ce dernier mode d'éclairage, qui n'a pas encore pu remplacer complètement le gaz, a eu beaucoup de peine à s'introduire à Westminster, et tant que l'on n'a connu que les lampes à arc, il a été exclu.

Depuis 1883, le nombre des lampes à incandescence employées dans le palais, a toujours été en augmentant.

Actuellement l'énergie électrique est produite par deux machines horizontales sans condensation, ayant des cylindres de 12 centimètres et une course de 15 centimètres, et tournant à la vitesse de 300 tours à la minute. Elles actionnent trois dynamos Edison tournant 850 tours et fournissant 300 ampères avec un voltage de 105. Cette installation, datant de neuf ans, est absolument insuffisante, et les trois quarts de l'énergie électrique du palais sont fournis par une société d'éclairage.

Le tableau principal se trouve à la jonction des conducteurs principaux de la Société et de l'administration du palais.

Il porte trois commutateurs de 400 ampères, des instruments de mesure du docteur Aron, et

des coupe-circuit à double pôle reliés à chaque commutateur.

Ces commutateurs ne peuvent être tournés que de gauche à droite, de sorte que lorsqu'on rallume après extinction, le pôle qui était positif devient négatif et vice-versa.

L'inventeur de ce système prétend qu'il est fort économique au point de vue de la durée des lampes.

Des tableaux secondaires ont placés dans tous les endroits où cela est nécessaire pour que l'éclairage soit facilement réglé. Chacun d'eux contient de dix à vingt commutateurs.

La tour de l'horloge est surmontée d'une sorte de phare éclairé au gaz. Il est question de la surélever.

P. Crépy,
Ancien Élève de l'École polytechnique.

EXPLICATION DES PLANCHES

Pl. 43 et 44. — Nos vieilles basiliques chrétiennes d'art gothique ont presque toutes été construites du XIIe au XVe siècle, et le respect quelque peu rude et sauvage ne semble pas être resté longtemps du goût des moines chargés d'y officier.

Aussi voit-on dès le VIe siècle tous les « Chapitres » créés autour du Maître-autel, un petit édifice fait de clôtures en pierres finement décorées et ouvragées. Aussi, rien n'est curieux et impressionnant, au point de vue artistique, comme l'effet produit sur le visiteur quand il pénètre dans ce sanctuaire réservé qui constitue le forum des prêtres et des officiants.

Toute cette petite enceinte offre à l'œil l'aspect d'un petit salon monumental dans lequel le groupement des chantres, des enfants de chœur, des chanoines et des officiants produit, les jours de grande cérémonie, des effets de couleur et de luxe absolument particuliers.

Il faut bien reconnaître, du reste, que les cérémonies religieuses gagnent considérablement en dignité à se dérouler dans ce milieu réservé, dans lequel l'œil des fidèles ne pénètre qu'au travers les vides des sculptures et des arabesques de la pierre.

Aux jours de fêtes, en effet, ce véritable salon religieux se garnit de tapis luxueux, de fleurs, de chantres et d'enfants de chœur aux habits de couleurs éclatantes, et de tout ce milieu s'échappent des senteurs d'encens, des chants religieux et des sons d'orgues, donnant à tout ce sanctuaire un air de fête, de richesse et de luxe, qui détone étrangement avec l'austérité des grandes nefs, où s'entassent les fidèles.

C'est dans cette idée, un peu théâtrale, qu'il faut rechercher l'origine de cette architecture particulière des clôtures de chœur, comme celle de la cathédrale de Rodez, et de presque toutes les cathédrales et églises importantes de France.

Et il faut bien reconnaître qu'elles sont toutes plus jolies les unes que les autres et que la science des architectes français a entassé dans leur composition merveilles sur merveilles.

Dans nos églises modernes, le clergé actuel semble avoir rejeté ce principe décoratif, et dans certaines vieilles cathédrales comme celle de Rouen, par exemple, des prélats ont fait démolir les clôtures de chœur existantes.

Quelle que soit l'idée religieuse qui commande ces nouvelles théories, nous ne pouvons, comme artistes, qu'en regretter amèrement les résultats.

Espérons que longtemps encore la clôture du chœur de la cathédrale de Rodez résistera, et nous sera gardée pour la plus grande gloire des artistes français de la Renaissance.

Pl. 45-46. — L'hôtel de M. Marquand à New-York, représente bien certainement une œuvre mobilière du plus haut intérêt, et, il est difficile, d'accumuler dans un édifice plus de luxe et de recherche artistique.

Nous aurons occasion de revenir sur les pièces principales de ce bel hôtel dont nous espérons publier successivement les ameublements les plus intéressants ; dans le nombre nous trouverons les plus beaux spécimens de la Renaissance française, tant comme lambris que comme mobilier. Et quand, tant de richesses artistiques sont accumulées dans un édifice relativement petit, peut-être peut-on regretter d'y voir apparaître subitement un motif de l'art mauresque.

Evidemment, ces bizarreries sont très à la mode dans un certain milieu social ; mais il faut cependant reconnaître que ces bizarreries font tache dans l'harmonie du style adopté pour l'hôtel, si intéressant que soit en lui-même cet art mauresque. Et celui que représente notre gravure est certes des plus intéressant : cette série de petites arcades clôturant les vitrines des soubassements, s'harmonise très joliment avec les détails de la cheminée monumentale qui forme fond de tableau, couronnée elle-même par une frise qui règne sur tout le pourtour de la pièce.

Evidemment, tout cet extérieur est des plus chatoyants, et nous regretterions presque nos critiques si, malgré tout, nos yeux ne s'habituaient que difficilement à l'examen de cet art tout particulier qui semble entraîner avec lui l'obligation pour les habitants, de porter des costumes pouvant s'harmoniser avec le fracas des couleurs de cet art.

Pl. 47. — Des trois sœurs, Sthéno, Euryale et Méduse, la dernière, la seule qui fut mortelle, à qui Persée coupa la tête, est celle dont la légende fut véritablement populaire : c'est son image que les antiquaires désignent indifféremment sous le nom de masque de Gorgone ou de tête de Méduse, et qu'on voit partout reproduite dans l'art antique, soit comme talisman, soit simplement comme ornement décoratif. Sur les monuments archaïques, ce monstre dont le seul aspect pétrifie, dont les cheveux hérissés sont entremêlés de vipères, a toujours des traits hideux et grimaçants ; il tire une langue démesurée, sa large bouche est armée de défenses de san-

glier. Peu à peu, cet emblème de la laideur et de l'effroi se modifie avec les progrès de l'art; il s'humanise graduellement et revêt une physionomie moins hideuse dans les œuvres plus éloignées du type originairement inspiré par l'orbite grimaçant de la pleine lune. La tête de Méduse finit même, à l'époque hellénistique et sous les Romains qui l'ont multipliée à profusion, par présenter les traits d'une jeune fille d'une beauté idéale, tantôt mourante, tantôt profondément attristée à la pensée que les mèches de sa belle chevelure se transforment en serpents. Elle devient le type de la beauté funèbre.

Les représentations de la tête de Méduse sont innombrables; les plus anciennes forment le type de monnaies de bronze de Séleucus Ier Nicator (306-280 avant J.-C.). Une des plus remarquables est le masque en marbre de la glyptothèque de Munich, connu sous le nom de Méduse Rondanini. Ce qui caractérise les Méduses de cette série, c'est une bouche régulière, quelquefois encore à demi entr'ouverte, des traits peu mouvementés ou même absolument calmes, de petites ailes aux tempes, entre lesquelles émergent les têtes de serpents; sous le cou enfin, un nœud formé par les replis des reptiles.

On retrouve la plupart de ces caractères dans la remarquable tête de Méduse, découverte à Capoue, que le duc de Luynes a fait entrer au Cabinet des Médailles et que nous reproduisons. La figure de cette applique de bronze forme une saillie en relief de huit centimètres; le visage a un caractère noble et tranquille, le nez a le profil grec, la bouche est fermée. Sur l'orbite des yeux, on constate encore des restes d'incrustation en pâte de verre bleuâtre : les cheveux flottent sur la nuque en mèches ondulées; les queues des serpents sont nouées sous le cou, et dans leurs replis s'engage l'anneau mobile qu'on agitait pour frapper la porte. Les têtes des serpents qui émergent au-dessus du front sont munies de crêtes, comme les dragons du char de Triptolème ou ceux qu'étouffe Hercule au berceau. Ces traits nobles et fiers de la Méduse rappellent le style des têtes d'Alexandre idéalisé, tel qu'on le représentait après sa mort. Il n'est pas jusqu'au profil légèrement de trois quarts, qu'on ne retrouve dans nombre d'œuvres du IIIe ou IIe siècle avant notre ère.

Le musée de Naples possède un marteau de porte en bronze, conçu d'après les mêmes données que celui de la collection de Luynes La seule différence, c'est que la tête de Méduse est remplacée par un mufle de lion; l'anneau mobile est passé dans la gueule de l'animal.

Pl. 48. — Le siège que nous publions conservé au Cabinet des Médailles et connu sous le nom de Trône de Dagobert est de travail romain et son style indique manifestement qu'il n'a pu être fabriqué à l'époque mérovingienne. C'est ce que pensaient déjà les anciens antiquaires. En vain a-t-on prétendu que l'orfèvre mérovingien a copié un siège romain; l'hypothèse d'un surmoulé mérovingien est purement gratuite, et la comparaison du pliant que nous avons sous les yeux avec les monuments de bronze de l'époque barbare, armes, bijoux ustensiles de toute nature, permet d'affirmer que les artistes mérovingiens les plus habiles étaient incapables d'exécuter une œuvre pareille. Par contre, de nombreux monuments romains, les diptyques consulaires entre autres, nous montrent les consuls assis sur des chaises curules identiques à celle qui échoua à l'abbaye de Saint-Denis. Pour être fort ancienne, la légende qui a attaché les noms de saint Eloi et de Dagobert à notre fauteuil n'en est pas moins apocryphe.

Au XIIe siècle, ce siège passa pour avoir appartenu au roi Dagobert, et Suger se glorifie d'avoir restauré et embelli cette relique vénérable entre toutes : « Nous nous sommes occupé aussi, dit-il, du siège du glorieux roi Dagobert. Ce siège sur lequel, suivant une antique tradition, s'asseyaient les rois de France, à leur avènement au trône, afin de recevoir, pour le première fois, l'hommage des grands de leur Cour, était disloqué et tombait de vétusté : nous l'avons fait réparer tant à cause du noble usage auquel il servait, qu'à cause de son mérite artistique[1]. »

Dans l'état actuel du monument, ce qui appartient à l'époque romaine se distingue nettement des réparations et des additions qui sont l'œuvre de Suger. La chaise curule était un pliant de métal recouvert d'un coussin et sans bras ni dossier. Suger transforma ce pliant en une chaise inflexible, munie de galeries latérales et d'un large dossier terminé en fronton. Les croisillons en X qui circulaient dans les rainures perpendiculaires, suivant qu'on voulait ouvrir ou fermer le siège, furent rivés et immobilisés au milieu des montants. Ces additions furent naturellement exécutés dans le goût du XIIe siècle : le cercle qui décore le fronton du dossier était rempli par une croix, aujourd'hui disparue, dont on aperçoit encore les amorces; les deux galeries latérales, découpées à jour, sont ornées l'une d'une rangée de rosaces, l'autre d'une guirlande de feuillage dans le style roman. Les deux têtes barbues qui terminent les bras sont visiblement de la même époque[2].

Le 30 septembre 1791, le trône de Dagobert fut enlevé de Saint-Denis et transporté au Cabinet des Médailles. Au mois d'août 1804, quand Napoléon, au camp de Boulogne, voulut organiser une grande cérémonie pour la première distribution de croix de la Légion d'honneur, le fauteuil de Dagobert fut choisi pour servir de trône à l'Empereur. On en fit hâtivement réparer les membres disloqués, par un maladroit forgeron dont l'ouvrage n'est que trop apparent, et le siège fut emmené au camp, avec tout l'attirail de la pompe impériale[3].

1. « Nec minus nobilem gloriosi regis Dagoberti cathedram in quâ, ut perhibere solet antiquitas, reges Francorum, suscepto regni imperio, ad suscipienda optimatum suorum hominia primum sedere consueverant, tum pro tanti excellentia officii, tum etiam pro operis ipsius precio, antiquatam et disruptam refici fecimus. » Dom Bouquet, *Historiens de France*, t. XII, p. 101. Cf. *Œuvres complètes de Suger*, publiées par Lecoy de la Marche, p. 204.

2. Ch. Lenormant (*op. cit.*, p. 25) pense a tort que ces têtes remontent à l'époque mérovingienne. Il n'y a pas, non plus à tenir compte de l'opinion des Bénédictins qui disaient au XVIIIe siècle : « Cette chaise de Dagobert restaurée par les soins de Suger n'est pas vraisemblement celle qu'on montre aujourd'hui à Saint-Denis. » *Histoire litteraire de la France*, t. XII, p. 398, note.

3. Le fauteuil de Dagobert fut transporté en 1852 au Musée des Souverains; il rentra au Cabinet des Médailles après la dispersion de ce Musée en 1871. Vers 1838, on fit exécuter une copie en bronze doré du trône de Dagobert : c'est cette copie qu'on voit actuellement au trésor de l'église de Saint-Denis. Marion du Mersan, *Hist. du Cabinet des Médailles*, p. 3.

J. BOUSSARD,
Architecte des Postes et Télégraphes.

L'Administrateur-Gérant : SAMSON COHN.

Angers, imprimerie Burdin et Cie.

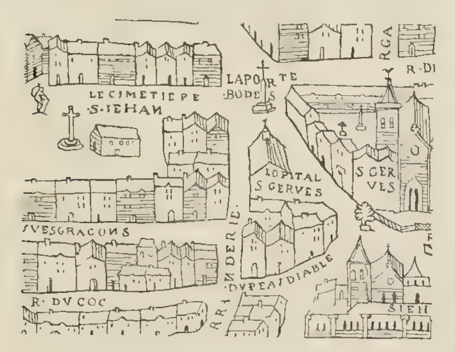
SOMMAIRE DU N° 9

TEXTE. — Saint Gervais, Saint-Protais de Paris, par René Sergent.
PLANCHES, Église Saint-Gervais à Paris : 49. Portail. — 50. Travées de l'élévation latérale. — 51. Coupe transversale du portail. — 52-53. Les trois ordres du portail. — 54. Clef d'une voûte de la chapelle de la Vierge.

SAINT-GERVAIS
SAINT-PROTAIS DE PARIS

LE PORTAIL.

L'église Saint-Gervais, élevée au culte des deux frères Gervais et Protais qui souffrirent le martyr à Milan dans la persécution de Néron, est située sur la place Saint-Gervais entre la caserne Napoléon et l'ancienne caserne Lobau, face au chevet de l'Hôtel de Ville; elle est certainement la troisième, et très probablement la quatrième depuis la basilique élevée dans la seconde moitié du VIe siècle par le maître de l'œuvre Omatius.



L'église actuelle, en forme de croix latine parfaitement orientée et avec inclinaison symbolique absidale très prononcée est de l'époque ogivale tertiaire. Nous recommandons à l'archéologue et à l'artiste la visite de la façade nord d'une très grande richesse, enserrée dans un pâté de maisons qui la cache aux regards du passant.

Dans les premières années du XVIIe siècle, MM. de Fourcy et Donon, surintendants des bâtiments, étant marguilliers de l'église, chargèrent l'architecte Salomon de Brosse d'élever un portail : il fut commencé en 1616. Louis XIII en posa solennellement la première pierre le 24 juillet, en présence de toute la Cour; les travaux du portail furent poussés avec une telle activité par Monard, l'un des meilleurs maçons de l'époque, que cinq ans plus tard, en 1621, il était terminé, moins certains détails d'ornementation qui n'ont pas encore été exécutés.

C'est la première manifestation religieuse à Paris du nouveau style; il est composé des trois ordres superposés : le dorique, l'ionique et le corinthien; il comprend trois travées correspondantes aux axes de la nef et des collatéraux.

Cette façade, haute de 41m,05 et ayant 26 mètres de largeur, excitait un enthousiasme général; de l'avis de ses admirateurs, il ne manquait qu'une place, l'église étant resserrée entre des constructions qui ne permettaient pas à ceux-ci de se mettre au point de vue; Voltaire, en 1733 — il habitait rue du Longpont, presque en face du portail — réclamait vainement dans son *Temple du Goût* en faveur du portail de Saint-Gervais, « qui devrait immortaliser le nom de de Brosse, encore plus que le palais du Luxembourg qu'il a bâti » : il demandait une place pour ses admirateurs. Ce que n'avaient pu obtenir les intellligents mais stériles efforts de Michel Étienne Turgot, pére du célèbre ministre et prévot des marchands de 1729 à 1740, pour persuader aux propriétaires du temps de vendre leurs maisons à la ville « afin d'exécuter les plans qu'il avait commandés d'une place parfaitement en harmonie avec le monument dont il voulait faire jouir les amis de la belle architecture », ce n'est que bien plus tard, que le baron Haussmann, préfet de la Seine, la réalisait sans peine, grâce à la loi de l'expropriation pour cause d'utilité publique. C'est en effet l'année 1854 qui vit tomber une à une les vieilles maisons des rues du Martroi, de la Levrette, du monceau Saint-Gervais, des Haudriettes et autres et s'élever, sur leurs débris, la large rue Lobau, les deux casernes, et enfin, la place Lobau, aujourd'hui Saint-Gervais, qui met à nu et dans toute son étendue l'œuvre du grand architecte.

DESCRIPTION SOMMAIRE : Le rez-de-chaussée du portail, d'ordre dorique, est percé de trois portes, dont celle du milieu, correspondante à la nef est cintrée : elles ont été exécutées par

Antoine de Hancy maître menuisier de l'époque[1].

Le premier étage, d'ordre ionique, est percé au centre d'une fenêtre à meneaux; de chaque côté, et correspondant aux portes latérales, deux niches contenant chacune une statue en pierre; à droite celle de saint Gervais par Préault (1849), à gauche celle de saint Protais, commencée par Antonin Moine en 1849, achevée après la mort de cet artiste par M. Désiré Trajin.

Enfin le deuxième étage, d'ordre corinthien, qui repose sur l'attique de l'ordre ionique, n'a qu'une travée au centre et un groupe en pierre à chacune de ses extrémités: le groupe de gauche représente Moise avec ses attributs écrivant le Pentateuque : c'est l'œuvre de Dantan (1849); celui de droite saint Jean, avec ses attributs, écrivant l'Apocalypse : c'est l'œuvre de Jouffroy.

CLASSEMENT ARCHITECTONIQUE DE L'ÉGLISE.

S'il n'est pas possible d'assigner une date probable à la fondation de notre église, il n'en est heureusement plus de même en ce qui concerne ses accroissements successifs[2], et des documents inédits fournissent des dates précises, qui permettent d'en dresser le tableau généalogique suivant :

Entre 1445 et 1490. — Époque probable de la fondation de l'église actuelle.

De 1490 à 1517.— Construction et achèvement de la chapelle de la Sainte-Vierge par les frères Jacquet.

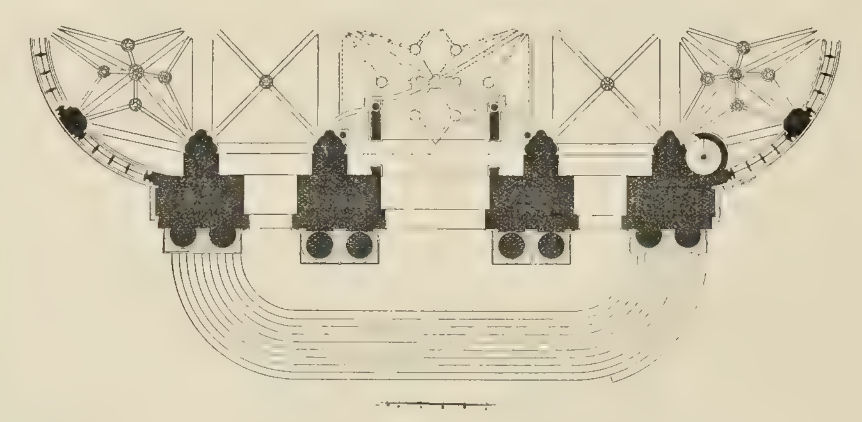
La chapelle de la Vierge a été complétement restaurée et couverte de peintures murales. Son autel a été consacré en 1845, le jour de la Saint-Jean-Baptiste.

Ce qui est à remarquer dans cette chapelle et ce qu'on a toujours vanté comme des tours de force, ce sont les combinaisons des nervures complétement détachées de la voûte et surtout les clefs pendantes. Celles que nous donnons est une des plus remarquables de France, par sa légèreté et sa délicatesse; il est vrai qu'elle est construite avec le secours du fer, elle n'en montre pas moins l'habileté des constructeurs du temps.

Du reste les trois frères Jacquet (Jacques, Jean et Mathieu), passaient pour les plus ingénieux maçons de leur temps. La date de 1517 se lit en caractères, presque détachés des bords de la couronne qui mesure $2^{m},50$ de diamètre.

Sauval, dans ses *Antiquités de Paris*, nous apprend qu'un des fils de Mathieu, nommé Jean, comme l'un des précédents, fut également attaché à Saint-Gervais en qualité d'architecte, de 1580 à 1603.

De 1517 à 1531.— Construction du chœur jusqu'au cordon; construction et achèvement des collatéraux du chœur et de leurs chapelles.



Plan du portail

1. Dans la chapelle des Fonts, une réduction du portail de Salomon de Brosse faite au huitième environ, est aussi une œuvre d'Antoine de Hancy. Cette belle pièce de menuiserie a servi de rétable à l'autel de la Sainte-Vierge jusqu'en 1842.

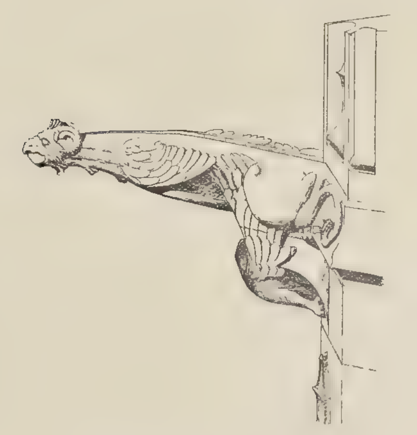
2. Dus aux recherches de l'abbé Vincent et du signataire de l'article, qui préparaient une importante monographie, interrompue par la mort du regretté abbé Vincent.

On trouve gravée la date 1531 deux fois sur la verrière de Robert Pinaigrier, grand peintre verrier, représentant le jugement de Salomon dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste. La première, qui est de l'époque, se trouve sur un pilastre vers la droite; la seconde sur le soubassement à gauche, lequel est une restauration.

De 1531 à 1540. — Achèvement du chœur.

Cette date (1540) est en relief sur le philactère qui entoure huit fois la couronne de la clef pendante de la voûte du sanctuaire, En voici les compartiments :

1	2	3	4	5	6	7	8
LOCVS	ISTE	SAN	CTVS	EST	16	40	+



De 1540 à 1578 : — 1° Construction et achèvement de la croisée, du collatéral méridional et des deux premières travées de la nef avec leurs collatéraux et chapelles.

2° Constructions jusqu'au cordon, du croisillon septentrional avec son collatéral et du croisillon méridional.

1578 est sculpté sur les bords de la clef de voûte de la croisée du transept et de la nef, avec les noms dont voici la reproduction :

M^E M. LARCHE. M^E A. PRÉVOST. C. DVLAV. I. GREGRIS. 1578

De 1578 à?.... : — 1° Achèvement du croisillon septentrional et du croisillon méridional;

2° Construction des deux premiers étages de la tour jusqu'à la frise feuillagée.

De ?... à 1611. — Construction et achèvement de l'avant-dernière travée de la nef avec ses collatéraux et chapelles; achèvement du clocher.

1611 est gravé sur la clef de voûte de l'avant-dernière travée de la nef, avec les noms des bienfaiteurs de l'église, dont plusieurs sont connus, peut-être des marguilliers.

Voici l'inscription textuelle :

M^R DE VERSIGNY, Mr POVSSEPIN.
P. DV. BVISSON. G. MRCHAT. 1611.

Toutes ces inscriptions sont en relief, à l'exception de la date 1611, qui est gravée en creux et en caractères beaucoup plus petits. On voit qu'ici l'ouvrier avait mal pris ses dimensions. Après avoir écrit « M. de Versigny » en caractères majestueux, il commence à réfléchir et se dire qu'il n'arrivera jamais à placer les trois autres noms et la date, s'il continue à écrire avec des lettres de même proportion, le r de « Mr Poussepin » est déjà minuscule ; il supprime le titre « M^r » devant les deux autres noms, écrit le dernier avec un nombre d'abréviations tel, qu'une seule de plus rendait le nom tout à fait illisible, pour finir enfin par graver la date en caractères microscopiques et en creux, le peu de place qui reste ne permettant pas de la graver en relief.

De plus, on remarque que l'exécution de cette travée est faite avec moins de soins que tout le reste de l'église.

Enfin de 1611 à 1621. — Construction et achèvement de la dernière travée de la nef, avec ses collatéraux et chapelles et du portail, par Salomon de Brosse.

Donc 1485 ou 1490 à 1621 sont les deux dates extrêmes qui déterminent et fixent le classement de l'édification de l'église Saint-Gervais, depuis son chevet jusqu'à son portail.

Ces dates montrent que l'on a peut-être tort d'enfermer un style déterminé entre des dates, puisqu'en 1611, c'est-à-dire au XVIIe siècle, on édifiait encore en style ogival tertiaire.

L'église Saint-Gervais, fermée à la Révolution, fut concédée au culte théophilantropique (loi du 11 prairial an III) et prit le nom de Temple de

la Jeunesse. Le presbytère situé rue de Longpont n° 8 (aujourd'hui rue Jacques de Brosse) fut vendu, comme propriété nationale, le 14 septembre 1796 et l'orme séculaire, planté devant le portail, fut abattu en 1811 ; il est d'ailleurs encore populaire à Paris où les enseignes de plusieurs magasins du voisinage en ont consacré le souvenir.

La vie et les œuvres de Salomon de Brosse[1].

Brosse (Salomon de) et non Jacques, comme on l'a dénommé presque toujours et à tort, est un des architectes de son époque qui a le plus élevé à Paris et dans les environs, de grands édifices : palais châteaux, hôtels, temple, aqueduc, fontaines, etc...

De Brosse, élève et neveu de Jacques Androuet Ducerceau, de religion protestante, est né à Verneuil-sur-Oise; on ne connaît pas l'année de sa naissance; mais il fut parrain et sa femme marraine le 9 novembre 1588 dans sa ville natale. Sa femme s'appelait Fleurance Mestivier et paraît lui avoir survécu six ou sept ans; elle doit être la sœur d'Antoine Mestivier, architecte du roi, lequel eut pour successeur Jean Androuet du Cerceau, fils de Baptiste.

Ils eurent au moins sept enfants, dont un garçon Paul de Brosse, qui fut également architecte du roi.

Lance (Dict. des Architectes français, 1873) prouve que le père de Salomon de Brosse fut Jehan Brosse, maistre architecteur, demeurant à Verneuil-sur-Oise au lieu dit Mont-la-Ville et qui eut cinq enfants.

Salomon de Brosse mourut en 1626.

Donnons maintenant la liste de ses œuvres :

Château de Verneuil. De Brosse a réédifié certaines parties et en a remanié d'autres.

Château de Monceaux (Seine-et-Marne), bâti pour Gabrielle d'Estrées, par l'ordre de Henri IV.

Château de Coulommiers (Seine-et-Marne), a été commencé en 1613 pour la duchesse de Longueville.

Palais d'Orléans et du Luxembourg, pour la Florentine Marie de Médicis, veuve de Henri IV, fut achevé en 1620.

Aqueduc d'Arcueil et Grotte-Fontaine de Médicis.

1. Extrait en partie de la plaquette de Charles Read 1881.

L'aqueduc fut construit pour les besoins et l'agrément du palais et des jardins du Luxembourg ou d'Orléans, il fut commencé le 17 juillet 1613 et achevé en 1624.

Baptistère ou Porte Dauphine du château de Fontainebleau, fut construit en 1601 à l'occasion de la naissance de Louis XIII.

Portail de Saint-Gervais.

Hôtel de Soissons.

Grande Porte, rue Pavée, derrière l'église des Grands-Augustins.

Hôtel de Bouillon, appelée depuis hôtel Liancourt, rue de Seine dans le faubourg Saint-Germain. Nous donnons un fac-similé de la signature de Salomon de Brosse tiré de la collection d'autographes d'Alfred Morisson.

C'est la signature d'un reçu au maréchal de Bouillon, de février 1613.

Grand'Salle du Palais de Justice, à Paris, que Salomon de Brosse reconstruisit après l'incendie de 1613.

Palais du Parlement de Bretagne. En août 1618 Salomon de Brosse fut appelé à Rennes, pour dresser les plans de cet édifice, qui furent préférés à tous autres; l'on se mit à l'œuvre : les travaux marchèrent avec tant de lenteur que la façade ne fut achevée qu'en 1654; de grands travaux exécutés en 1726 par l'architecte Gabriel en ont modifié le caractère.

Château de Bérancourt, près Noyon, pour Potier duc de Gesvres.

Temple de Charenton-Saint-Maurice (Seine) : a été reconstruit après l'incendie de 1621 pour le Consistoire de l'église réformée de Paris.

On doit ajouter à cette longue liste un certain nombre de dessins : le pape Grégoire XV, assis dans un trône au milieu d'un arc de triomphe, des cheminées; des ordres, enfin, un album manuscrit, contenant des dessins d'architecture, dont parle Charles Read et que nous n'avons pu retrouver.

René SERGENT.

L'Administrateur-Gérant : Samson COHN.

Angers, imprimerie Burdin et Cie.

SOMMAIRE DU N° 10

LA COLLECTION DES DESSINS D'ARCHITECTURE DU MUSÉE DU LOUVRE.

Il y a quelques années déjà a été ouverte au Louvre, dans le département des dessins, une salle spéciale consacrée aux dessins d'architecture. Cette idée très louable a attiré immédiatement à notre musée une série de dons précieux et aujourd'hui un grand nombre d'architectes célèbres, du temps passé ou de ce siècle, sont représentés dans cette réunion par quelques œuvres tout à fait dignes de leur réputation. Tout ce qu'on peut déplorer, c'est qu'une si louable initiative se soit vue entravée dès l'abord par l'exiguité du local que l'on pouvait consacrer à une semblable exposition. Le Louvre, bien grand déjà, est trop petit pour étaler sous les yeux du public toutes les richesses qui y sont accumulées; et dans le partage des salles entre les différentes séries d'objets d'art, on a dû se montrer assez parcimonieux pour les dessins qui, à tout prendre, intéressent un public bien plus restreint que les tableaux ou les sculptures. Que de richesses sont de la sorte déguisées aux yeux du public! Que de milliers de dessins originaux qui pourraient fournir des renseignements du plus haut intérêt et que l'on ne connaît pas, parce qu'il est infiniment plus long de les consulter en portefeuille, dans la salle où ils sont conservés, que de les passer en revue, accrochés le long des murs. Mais ce sont là des regrets superflus, et jamais le Louvre ne sera assez vaste pour permettre l'exposition permanente de tous les dessins ou croquis intéressants que renferme notre collection; aussi bien, existe-t-il peu de Musées qui en montrent encore autant. Mais, pour en revenir au sujet spécial qui nous occupe, il est évident que l'on pourrait former, du xve siècle jusqu'à nos jours, en puisant dans la collection du Louvre une série de modèles ou de projets d'architecture absolument complète, et contenant des échantillons variés de tous les styles qui ont fleuri pendant ce long espace de temps, aussi bien en France jusqu'à l'étranger. Du reste, parmi les œuvres dès longtemps exposées, figurent un très grand nombre de dessins de ce genre, qu'il est souhaitable de voir un jour réunis, si le local le permet. Mais pour le moment, la salle consacrée à l'Architecture est trop modeste pour que l'on puisse établir cette série chronologique; il faut se contenter d'y voir figurer quelques-uns des noms les plus connus dans le bel art de l'Architecture et c'est tout; nos ambitions ne peuvent aller, pour l'instant, plus loin.

Il nous a paru intéressant, pour le public très spécial du *Moniteur des Architectes*, de faire reproduire quelques-uns de ces beaux modèles anciens, où, en dépit de leur âge, il y a encore beaucoup à glaner. Souvent, un arrangement heureux, un motif de décoration placé à propos sous les yeux d'un architecte, peut être le point de départ du style de toute une construction. Mais, hélas! dans la plupart des recueils que les architectes ont entre les mains, que de motifs qui ont déjà mainte et mainte fois servi! que d'idées qui ne sont plus neuves et qui, partant, ne peuvent être d'un bien grand secours pour celui qui les consulte! C'est pour cette raison qu'il nous paraît aujourd'hui intéressant de mettre au jour quelques dessins, qui, s'ils ne contiennent pas des éléments tout à fait nouveaux où inconnus, n'ont pas cependant traîné dans tous les cartons d'ateliers; aussi bien, ces œuvres originales sont-elles dues à des hommes qui, pour n'être pas tous des architectes de profession, ont tous, à divers degrés et à divers titres, été de grands artistes. On peut sans crainte se réclamer de leur nom : on est sûr qu'on sera écouté.

Hans Holbein, comme on sait, n'a pas été seulement un admirable peintre. Esprit ouvert et dessinateur impeccable, il ne s'est pas contenté de fixer les traits des grands seigneurs de la cour

d'Angleterre ou de commenter, par de légers croquis, le texte satyrique et encore si profondément vrai de l'*Éloge de la Folie*, d'Erasme; il a pensé qu'aucune besogne n'était indigne de lui, pourvu qu'il y pût faire œuvre d'artiste; bien loin d'avoir l'étroitesse de sentiments et de vues que l'on trouve trop souvent chez certains artistes de notre époque, qui dédaigneraient de donner un modèle pour un objet qui, dans leur pensée, fait partie du domaine des arts dits industriels, Holbein n'a point hésité à dessiner des hanaps et des manches de couteaux, des fourreaux de dague et des bijoux; la collection de ses dessins que conserve le Musée de Bâle est le meilleur témoignage que l'on puisse invoquer de la souplesse de son talent et de la fécondité de son imagination. Un des premiers à la Renaissance, Holbein a contribué à créer cet incroyable arsenal de modèles dessinés ou gravés, auquel sont venus se fournir tous les artisans du XVIe siècle; un des premiers, il a contribué à donner à tous les arts du XVIe siècle, ce caractère d'internationalisme qui fait qu'à cette époque, dans toute l'Europe, les éléments mis en œuvre sont à peu près les mêmes, les artistes ne trahissant leur nationalité que par leur plus ou moins grande habileté à former des ensembles nouveaux de motifs déjà connus et empruntés pour la plupart à l'art classique. C'est surtout dans les arts mineurs que cet internationalisme est sensible; prenez un vase d'orfèvrerie où un bijou fabriqué en Italie, en France ou en Allemagne, dans la première moitié du XVIe siècle, vous ne pourrez pas à première vue reconnaître sa véritable nationalité : c'est que l'artiste qui a exécuté ces œuvres, s'est inspiré des livres de modèles gravés qui avaient cours dans toute l'Europe : ces modèles il les a, non pas copiés servilement, mais arrangés à sa manière en en laissant toutefois subsister l'ossature, le parti pris général; dans les détails seulement se révèleront le talent personnel et la nationalité de l'artiste : l'Italien aura fait une œuvre noble mais de style un peu ronflant; l'Allemand se perdra souvent dans les détails qu'il accumulera, sans profit pour son œuvre qui perdra ses grandes lignes; le Français montrera plus de calme et de retenue, et saura maintenir dans son travail le calme et la simplicité qui lui feront parfois attribuer le premier rang. Tous trois peuvent avoir puisé leur inspiration à l'un de ces livres de modèles, qui ne sont que la vulgarisation, la mise à la portée de tous les artisans, des dessins tels qu'en traçait Holbein.

Mais, l'activité de notre peintre ne s'est pas bornée à fournir des motifs de décoration aux orfèvres et aux joailliers, aux fourbisseurs, aux relieurs, etc; son ambition a été plus grande; et lui, le peintre de portraits, il s'est attaqué résolument à l'Architecture. Il a donné à Bâle et à Lucerne les modèles de la décoration peinte de plusieurs façades de maisons, aujourd'hui, hélas! disparues. C'est un de ces modèles que nous publions aujourd'hui. A vrai dire, le système de l'Architecture de la Renaissance une fois admis, c'est un petit chef-d'œuvre de goût, que cette façade peinte par Holbein. Je sais bien que plus d'un architecte me dira que tous ces motifs manquent un peu de cohésion; que beaucoup de ces colonnes ne portent rien et que dans maint endroit l'artiste a peut-être tenu à étaler trop de virtuosité! Mais il ne faut point perdre de vue que c'est là une décoration peinte, qui n'est pas tenue, par conséquent, de se montrer aussi logique qu'une décoration d'architecture véritable dans laquelle chaque membre doit avoir rigoureusement sa raison d'être; que d'ailleurs, il ne s'agit pas ici d'un grand édifice, dans lequel l'emploi d'un style très noble est pour ainsi dire obligé, mais d'une petite maison bourgeoise, de médiocre dimension et d'apparence modeste, dans laquelle un peu de fantaisie est permise. Qu'on se figure des rues où, de temps à autre, on rencontrerait de semblables façades, j'imagine que les architectes, même les plus chatouilleux sur les principes de leur art, préféreraient ces aimables folies aux profils hideux des maisons de rapport, à la fois étriquées et de style ronflant, qui bordent nos avenues.

Comme dans beaucoup de monuments d'architecture de la première Renaissance française, dans cette façade d'Holbein on rencontre aussi un singulier mélange de plusieurs styles, mélange qui est évidemment condamnable si on en pousse un peu loin l'analyse, mais qui, en somme, ne produit pas un effet général trop désagréable. Les baies,

aux cintres surbaissées, de parti pris encore gothiques, s'emmenchent évidemment assez mal avec les colonnes de style antique; mais à dire vrai, ce style antique n'est antique que de très loin; c'est de l'antiquité classique entrevue à travers la Renaissance italienne, dont les architectes, quelque respectueux qu'ils fussent, en apparence du moins, des principes de Vitruve, ont donné plus d'une entorse aux théories des architectes grecs et romains. Une telle conduite peut passer pour irrespectueuse, mais est-elle absolument condamnable? A d'autres temps, à d'autres mœurs, correspondent d'autres besoins, et, ni les Italiens du xve siècle, ni les Allemands, ni les Français du xvie siècle, ne pouvaient habiter des édifices romains. Ils ont glané dans les modèles qu'ils avaient sous les yeux, ce qui leur paraissait devoir convenir à leurs contemporains; et s'ils ont modifié ces modèles, il n'y a rien là que de parfaitement légitime.

Les *grotesques* dont Raphaël et ses élèves ont usé pour la décoration des Loges du Vatican, sont un des emprunts les plus directs que les artistes de la Renaissance italienne aient fait à l'antiquité. On trouvera ici la reproduction d'un dessin de l'École de Raphaël offrant un projet de décoration semblable. La source de cette décoration se trouve dans les peintures antiques, mises au jour dans les fouilles pratiquées dans les ruines de l'ancienne Rome, dans les *grottes*, d'où le nom de *grotesques*, appliqué à tout cet ensemble de mêmes motifs de décorations, peints ou en reliefs, s'enlevant sur un fond uni, rouge ou bleu : les temples, les cartouches, les camées, les sphinx, les chimères où les figures grotesques alternent les unes avec les autres, sans fatigue comme sans suite, formant, à tout prendre, un ensemble aussi varié que gracieux. Un érudit de grand talent, M. Eugène Müntz, dans son livre sur Raphaël, a consacré à la décoration des loges une page que l'on me permettra de citer :

« L'ornementation des loges passe à juste titre pour le plus éclatant triomphe de la peinture décorative. L'harmonie de l'ensemble n'est égalée que par l'infinie variété des détails. Tantôt on admire une netteté absolument classique, tantôt la fantaisie domine; d'un coup de baguette, l'ordonnateur de ces merveilles sait nous transporter dans un monde enchanté. Les arts, l'industrie, la nature, ont été également mis à contribution; les grotesques alternent avec les paysages, les fleurs avec les poissons et les oiseaux (d'après Vasari, Jean d'Udine introduisait dans ses décorations une foule d'animaux rares faisant partie de la ménagerie de Léon X), les armes avec les instruments de musique, les tableaux de genre avec les scènes mythologiques. On chercherait en vain, dans le vaste domaine des impressions plastiques, une note qui ne résonne pas dans cette symphonie sans rivale. Pour en renforcer encore l'effet, le maître a appelé la sculpture au secours de la peinture : d'innombrables bas-reliefs se développent sur les pilastres, dans les embrasures, sur les voûtes, mariant le ton mat du stuc aux couleurs éclatantes prodiguées de tous côtés.

« Les ornements des loges consacrent le principe que Raphaël inaugura, vers la même époque, dans ses cartons de tapisseries : à ses yeux, la bordure est indépendante du tableau principal et ne relève que de la fantaisie de l'artiste. Le temps n'est plus, où il se croyait obligé de mettre les sujets de la prédelle en rapport avec ceux du retable; il a hâte de s'assurer un cadre dans lequel il puisse déverser le trop-plein de son imagination. Dans les bordures des *Actes des Apôtres*, il a donné place aux motifs les plus dissemblables, l'*Histoire de Léon X*, les *Saisons*, les *Heures*, les *Parques*. Dans les loges, les tableaux tirés de la Bible se détacheront à leur tour sur un fond composé de grotesques, de vues d'architecture, de scènes mythologiques, etc.

« La description des ornements contenus dans les loges, a de quoi effrayer le travailleur le plus acharné. Volpato et Ottaviani, qui ont entrepris, au siècle dernier, de les faire connaître par la gravure, se sont arrêtés avant d'avoir touché au but; leur recueil ne nous offre que les deux tiers environ des compositions. Devant l'immensité d'une pareille tâche, il nous suffira de signaler quelques-uns des ornements principaux. L'antiquité a fourni, outre d'innombrables motifs d'ordre purement décoratif — Victoires, Centaures, Heures, Harpies, Tritons, Dianes d'Ephèse, Hippocampes, etc., etc. — une Vénus Victrix, une Fortune, les Trois

Grâces, Apollon et Marsyas, Oreste et Egisthe, Bacchus appuyé sur un Satyre, une scène de sacrifice, etc., etc. Comme l'a fait remarquer Vasari, Raphaël et ses élèves ont mis à contribution, pour ces figures, les peintures nouvellement découvertes dans les Thermes de Titus. Mais ils n'ont pas borné leurs investigations à ce cycle si intéressant; les collections romaines aussi ont été mises par eux en coupe réglée.

« La prédilection pour le monde antique n'a pas fait négliger aux peintres des loges la représentation du monde contemporain. Ici, on découvre un paysan guettant des oiseaux; ailleurs, une collection d'instruments de musique. Il est une composition surtout qui est faite pour nous intéresser, puisqu'elle nous montre les élèves de Raphaël occupés à la décoration des loges. A gauche, on voit un maçon armé d'une truelle et se préparant à recouvrir le mur de mortier; puis viennent deux artistes occupés, l'un à peindre, l'autre probablement à décalquer, tandis que leurs camarades leur apportent, qui des godets remplis de couleurs, qui un carton prêt à être appliqué sur la paroi. A l'extrémité droite de la composition, nous assistons à l'opération de la piqûre du carton.

« Vasari nous apprend que Jean d'Udine fut chargé de surveiller l'exécution des grotesques et celle des stucs. Cette surveillance n'excluait très certainement pas l'intervention de Raphaël, dont le goût supérieur éclate dans plus d'un ornement. »

Je n'ai, pour ma part, que peu de restriction, à faire à l'éloge si flatteur de M. Müntz. Dans les loges, évidemment c'est cette décoration de grotesques qui est la plus importante, car à vrai dire, les compositions peintes aux voûtes sont, quoi qu'on en ait dit, assez indignes de Raphaël, ou du moins du Raphaël impeccable qu'aiment à se figurer certaines personnes. Abstraction faite de la composition qui nous est mieux et plus clairement donnée dans les dessins que dans les peintures, il y a peu à louer dans ces fresques; depuis longtemps on les aurait qualifiées de pitoyables barbouillages, si le nom de Raphaël n'avait un peu aveuglé ceux qui parcourent le Vatican, leur *Guide* à la main.

C'est encore d'un style de décoration très analogue qu'a fait usage un architecte qui a laissé un nom célèbre parmi les artistes français du commencement de notre siècle, Ch. Percier, auquel on doit tant de si habiles restaurations et de si beaux morceaux d'architecture. La « vue intérieure d'un monument consacré aux arts dans le genre de ceux élevés pendant le XVIe siècle » peut passer, à dire vrai, pour une fantaisie d'architecte. Mais quand une fantaisie d'architecture a été tracée par un maître tel que Ch. Percier, elle vaut assurément la peine qu'on s'y arrête. Sans doute si on l'eût pris au mot, Percier eût peut-être eu quelque peine à exécuter un pareil projet; il n'est pas même bien sûr que les monuments que renferme d'ordinaire un Musée d'antiques, même du genre le plus colossal et le plus décoratif tels que ceux qu'il a figurés, eussent fait un très bel effet au milieu d'une pareille architecture. On a fait plusieurs fois en France, autrefois, on fait même parfois aujourd'hui la triste et coûteuse expérience du peu d'intérêt que présente une décoration très riche pour l'aménagement des salles de nos Musées. Le *Musée Charles X*, au Louvre, si somptueusement installé, est le meilleur exemple que l'on puisse citer d'un tel abus. Un Musée, tel du moins que nous le concevons aujourd'hui, est un établissement d'enseignement, dont la décoration ou presque toute la décoration doit se composer de la réunion des objets d'art formant cet enseignement. Mais, du temps de Percier, on n'en était pas encore venu à adopter des idées aussi simples, et je crois ne médire de personne en ajoutant qu'encore aujourd'hui, la plupart des architectes suivent les errements de Percier. Le contenant écrase trop généralement le contenu avec son décor tout battant neuf, faisant concurrence aux collections artistiques qu'il est destiné à abriter. C'est un principe faux suivant nous; mais étant donné ce principe, on ne peut nier, que Percier a déployé un très grand talent dans la vue perspective de ce musée, dont toute la construction est de style antique, mais de ce style auquel notre architecte avait su donner un regain de vie et un tour original. Toute la décoration peinte ou sculptée procédait directement de la même source à laquelle avaient puisé les artistes de la Renais-

sance italienne, la décoration des maisons et des palais de l'antiquité romaine. Mais ici, l'imitation moins libre et plus directe rappelle tout à fait les peintures des maisons mises au jour à Pompéi. Reste à savoir, si dans son ensemble, un tel bâtiment serait d'un usage bien pratique : cela n'est guère probable, et le musée imaginé par Percier a plutôt l'air d'une sorte de restitution imaginaire d'une salle de thermes antiques, que d'une construction destinée à abriter des séries d'objets d'art. Quoi qu'il en soit une composition d'une telle allure, dessinée avec une telle maîtrise, méritait d'être signalée à l'attention des architectes, et publiée.

L'adoption du style antique, du style romain surtout, s'imposait pour ainsi dire à l'architecte chargé d'élever un tombeau à l'empereur Napoléon Ier. C'est à ce style que tenta de se conformer un des architectes les plus connus de notre siècle, Henri Labrouste, quand il prit part au concours public ouvert en 1842. Son projet, splendide dessin d'architecture offert en 1891 au Musée du Louvre par Mlle Laure Labrouste, comprend en une seule planche tous les détails du monument, rendus avec une conscience et une sûreté de main, que l'on rencontre bien rarement dans des compositions dans lesquelles cependant les architectes nous ont habitué à trouver toutes les virtuosités. L'idée de cette chapelle sépulcrale souterraine ou à demi souterraine, placée sous le dôme de l'église des Invalides, a quelque chose de plus théâtral que d'architectural ; pour notre goût nous n'apprécions guère ce genre de mise en scène, ces demi-jours savamment calculés pour impressionner le public. Tout cela est du drame et non de l'architecture. L'art de la construction a, comme tous les arts, le droit de chercher à parler au cœur et à l'imagination; mais d'ordinaire il n'est point besoin pour lui de recourir à ces pitoyables moyens. Cependant ici il ne faut pas oublier ce que le cas avait de particulier: on n'élève pas tous les jours des monuments funéraires à des personnages ayant joué dans le monde un rôle tel que Napoléon; on n'en élève pas, surtout en 1842, c'est-à-dire en plein épanouissement de la légende Napoléonienne, sans céder tant soit peu aux goûts du moment. Il est fort probable que maintenant, un monument de ce genre serait conçu suivant un tout autre systéme et avec d'autres préoccupations; on ferait grand plus grand, peut-être, mais avec moins de préoccupations mélodramatiques. Dans ce projet, auquel il y a beaucoup à reprendre, mais auquel on ne peut refuser tout au moins une grande ingéniosité pour utiliser l'emplacement désigné pour élever le tombeau, il y a de bien singulières choses. Cette pensée d'abriter un assez pauvre sarcophage sous cet immense bouclier, que portent sans fatigue quatre pauvres aigles; l'idée de couvrir ce bouclier d'une foule d'ornements qui semblent détachés d'une pendule de style Empire et de mettre, dans une série de petites couronnes, les noms des principales victoires impériales: cela a quelque chose de bizarre et de peu heureux; car on ne voit pas bien à quel endroit du pourtour il faudrait que le spectateur se plaçât, pour apercevoir tous ces petits détails qui sont loin d'être à l'échelle du reste du monument. Il n'est pas jusqu'à ce mur élevé en arrière du sarcophage et destiné à supporter un trophée de drapeaux qui ne fasse preuve d'une assez pauvre imagination. Toute cette construction est du décor de théâtre et du plus mauvais goût. Combien aurait été plus imposant un de ces monuments comme ont su en dessiner et en exécuter quelques artistes de la Renaissance et comme il n'en manque pas chez nous! C'est dans un tombeau de ce genre que la sculpture peut prêter le concours le plus heureux à l'architecture, et il faut bien convenir que dans le projet de Labrouste la part faite à la sœur de l'architecture était des plus modestes. Enfin, on peut faire une autre remarque qui a son importance : c'est que ce tombeau ne s'harmonise pas du tout par son style avec le monument qui l'abrite. Il n'y aurait rien à dire toutefois, si ce style avait par lui-même une valeur quelconque; mais il est aussi bâtard que possible et j'imagine que les festons et les guirlandes de feuillages qui s'étalent partout dans ce projet, ne comptaient pas plus à l'époque où travaillait Labrouste que maintenant, parmi les motifs de décoration bien nouveaux; hier comme aujourd'hui, c'étaient et ce sont des poncifs qui traînent dans tous les cartons d'architectes.

Ce ne sont pas non plus des formes bien nouvelles qu'a employées Alonso Cano dans le beau dessin que nous publions. On y a reconnu un *projet d'autel* et je veux croire que cette dénomination est exacte, car je ne vois pas trop bien à quel autre usage pourrait servir cet entassement de pilastres, de colonnes et d'entablements. A dire vrai, il y en a beaucoup trop, et de ce dessin exubérant on pourrait aisément tirer trois ou quatre projets différents. Nous sommes sans doute ici en face d'un de ces grands autels que Cano dessinait, sculptait, peignait et qui ont fait sa triple réputation d'architecte, de sculpteur et de peintre. Pour avoir vécu au XVIIe siècle, pour avoir mis en œuvre les pratiques un peu surannées des architectes italiens de la décadence, on peut dire que Cano ne s'en est cependant pas mal tiré; c'est qu'il appartient à une époque où l'art de sa patrie a su donner à tout ce qu'il touchait un cachet d'originalité, qui depuis longtemps faisait défaut aux artistes du reste de l'Europe; le même homme qui entassait dans de l'architecture, tout en façade, motif sur motif, ornement sur ornement, savait cependant, au milieu d'une telle profusion, conserver une simplicité de ligne, une clarté de conception qui font que l'on peut préférer autre chose à ses œuvres, mais qu'aucune n'est indifférente. Aussi bien, celui qui a sculpté le célèbre *saint François d'Assise*, était un artiste qui, sans renoncer à exprimer les détails, ne perdait jamais de vue qu'une œuvre d'art, pour produire tout son effet et être facilement comprise, doit toujours se résumer dans quelques grandes lignes qui en forment comme l'ossature. Nous sommes loin sans doute ici de la sévérité du *Saint François*, mais il ne faut pas oublier qu'Alonso Cano a su parfaitement devenir aimable à l'occasion, et dans les charmantes figures dont il anime son architecture, on retrouve je ne sais quoi de cette grâce dans le style qu'ont connue les artistes de la Renaissance française. Il ne faudrait pas accorder à un monument d'architecture de ce genre plus d'importance qu'il n'en a réellement, mais on ne saurait nier que, comme couronnement d'un autel, comme encadrement d'une grande composition peinte, un tel dessin a une réelle valeur, et revèle un talent très souple et très raffiné.

La restitution du pavillon central des Tuileries que nous publions est due à J.-B. Lassus. Ce n'est que sous Louis XIV, en 1664, que l'on a modifié, et on peut le dire, singulièrement travesti l'œuvre de Philibert de l'Orme et de Jean Bullant. Le palais des Tuileries, grâce à tous ces remaniements, quand il fut détruit en 1871, était devenu quelque chose d'assez laid; mais on eût pu assez aisément après l'incendie, le rétablir à peu près dans son état primitif, tel que Du Cerceau nous l'a figuré. Commencée en 1564, la façade seule fut construite d'après le plan choisi par Catherine de Médicis. Le pavillon central était couronné d'un dôme hémisphérique et « l'escalier de ce bel hostel, dit Du Breul, tournant en limaçon et suspendu en l'air, sans aucun noyau qui en soutienne les marches, est le plus beau chef-d'œuvre d'architecture et une des plus hardies pièces que l'on puisse voir en notre France. » A droite et à gauche de ce pavillon central, se développait une galerie surmontée d'un attique, aboutissant à un pavillon quadrangulaire. C'est le centre de cette construction d'un style si sobre et si élégant que Lassus a tenté de restituer, mais déjà avec des modifications introduites sous Henri IV, quand ce prince, trouvant ce logis trop étroit, le fit augmenter de l'ancien pavillon de Flore. Ce fut Levau qui, sous Louis XIV, fut chargé de continuer le bâtiment du côté du nord et d'exécuter le pendant des constructions élevées sous Henri IV. Ce fut lui aussi qui transforma le dôme central en un affreux pavillon, et supprima l'escalier de Philibert Delorme; quant aux ailes, qui étaient dues au même architecte, elles furent défigurées par l'addition d'un attique. C'était la ruine complète de l'édifice du XVIe siècle, et il semblait qu'il n'y eût plus rien à faire pour l'achever quand, sous le règne de Louis-Philippe, on y apporta encore de nouvelles modifications en construisant un nouvel escalier.

Il est à jamais regrettable que l'on n'ait pas profité de l'incendie de 1871 pour rétablir dans son intégrité une construction charmante que, depuis le XVIe siècle, les architectes n'avaient guère respectée. C'était une occasion de nous faire retrouver un gracieux édifice de la Renaissance française et de donner une raison d'exister aux

pavillons de Flore et de Marsan. Au lieu de cela, on a mieux aimé démolir complètement, dans l'espérance qu'un jour ou l'autre on reconstruirait quelque chose de plus grand et pouvant rapporter plus d'honneur à un architecte qu'une simple restauration. On n'a rien reconstruit et le vide reste; c'est un résultat, mais un résultat négatif dont personne ne peut être content : ni les archéologues qui ont perdu un monument qui les interressait, ni les architectes qui n'ont point eu à s'intéresser à une reconstruction qui vraisemblablement n'aura jamais lieu. La vue de la très habile restauration de Lassus pourra rendre encore ces regrets plus grands; et l'on sait que la plupart des détails de sculpture et d'architecture qu'il indique, existaient encore il y a quelques années; beaucoup existent même encore aujourd'hui dispersés aux quatre coins de Paris. Vraiment pour une époque qui se pique de respect pour l'art du passé, il y a là un singulier oubli des principes que l'on affiche si souvent. On peut, de notre temps, se livrer à des actes de vandalisme tout aussi bien qu'il y a cent ans, sans que personne s'en inquiète, ou tout au moins s'occupe de les entraver d'une façon pratique : quelques artistes et quelques savants jettent les hauts cris et... c'est tout.

Emile Molinier.

LE MUSÉE PLANTIN-MORETUS ET SES BATIMENTS

I

Le Musée Plantin-Moretus, à Anvers, est installé dans le bâtiment qu'occupa durant trois siècles, de 1576 à 1876, la célèbre officine plantinienne. Il renferme le riche matériel typographique de cette imprimerie, la bibliothèque et les diverses collections formées par le fondateur Christophe Plantin, son gendre Jean Moretus et les descendants de celui-ci. Le bâtiment et ses trésors artistiques, après avoir appartenu à plusieurs générations d'imprimeurs, furent acquis par l'administration communale d'Anvers, qui les fit transformer en un Musée, ouvert au public depuis 1877.

Christophe Plantin, le fondateur de la Maison, était Français de naissance. Ce fut près de Tours qu'il naquit en 1514, selon l'un de ses propres témoignages, en 1520, si l'on aime mieux en croire une autre de ses affirmations. Après avoir appris son métier d'imprimeur à Caen et avoir exercé à Paris le métier de relieur et de maroquinier, il s'établit, en cette dernière qualité, à Anvers en 1549. En 1555, il y ouvrit une modeste imprimerie. A force de travail et de constance (*Labore et Constantia*), comme le dit sa devise, il réussit à occuper le premier rang parmi les imprimeurs anversois, qui jouissaient alors d'une grande réputation. Sous son intelligente direction, grâce à son esprit entreprenant et à ses goûts artistiques, son officine devint la plus importante de son époque. La richesse de son matériel n'a pas été égalée dans les siècles passés, et les différentes habitations qu'il occupa successivement furent plus vastes et plus luxueuses à mesure que s'accroissaient les affaires de l'imprimerie.

En 1576, il vint habiter comme locataire la maison qui constitue actuellement le Musée Plantin. En 1579, il l'acheta et y fit faire des changements considérables. Il mourut en 1589, ayant acquis un nom impérissable dans son art, honoré par le roi d'Espagne du titre d'architypographe, laissant à ses héritiers, avec la réputation éclatante de la Maison fondée par lui, une fortune déjà considérable, qui, entre leurs mains, devait s'accroître de génération en génération. A défaut de postérité mâle, il avait désigné comme son successeur un de ses gendres, Jean Moretus. Après ce dernier, ce furent ses descendants directs qui, pendant près de trois siècles, continuèrent à occuper la demeure historique de leur ancêtre et à y exercer son métier. Vers 1865 seulement, la typographie cessa de travailler. Pendant les deux derniers siècles, elle s'était contentée d'exploiter le monopole accordé par les rois d'Espagne d'imprimer pour leur monarchie les livres liturgiques et celui de fournir à la ville d'Anvers ses publications officielles. Le prix d'achat des bâtiments et des collections plantiniennes fut de 1,200,000 francs, dont la ville paya les cinq sixièmes et dont l'État belge accorda le restant comme subside.

Lorsqu'en juin 1576, Plantin vint occuper la grande maison qu'il avait louée du négociant espagnol Martin Lopez, elle était fort différente de ce qu'elle est aujourd'hui. La façade principale donnait dans la rue Haute, près de l'ancienne porte Saint-Jean. Derrière le bâtiment principal s'étendait un jardin qui, par une porte cochère, avait une issue sur le marché du Vendredi. A peine Plantin fut-il installé dans la maison, qu'Anvers fut victime de la désastreuse mutinerie des soldats espagnols. Pendant trois jours, la ville fut mise au pillage; l'Hôtel de ville et de nombreuses maisons environnantes furent incendiés. L'imprimeur reçut neuf fois la visite de la soldatesque et fut en partie ruiné par leurs exactions. Après ce désastre, il dut restreindre son habitation. Il abandonna la partie antérieure de la maison de la rue Haute et garda pour lui la plus grande partie du jardin avec un bâtiment qui se trouvait au fond et dont il fit son logis. La porte d'entrée donnait sur le marché du Vendredi. Le 22 juin 1579, il fit l'acquisition de cette propriété; dans l'acte de vente, elle est décrite comme « une maison avec porte, salon, jardin et remise ». Plantin y avait transféré son imprimerie et garda sa librairie dans une grande maison d'une rue voisine, appelée actuellement la rue des Peignes et qui, au XVIe siècle, était le centre du quartier des imprimeurs et des libraires.

Avant même d'avoir acquis l'immeuble, Plantin avait commencé à construire trois maisons bourgeoises sur la partie du jardin longeant la rue du Saint-Esprit et avait fait convertir la remise en une quatrième, située à côté des trois premières. Son imprimerie, comme sa librairie, portait le nom de *Compas d'or*; les maisons situées dans la rue du Saint-Esprit furent baptisées des noms de *Compas d'argent*, *Compas de cuivre*, *Compas de fer* et *Compas de bois*.

Devenu propriétaire de sa maison, Plantin fit construire au sud de la cour l'imprimerie existante encore actuellement; en 1580, il obtint l'autorisation de voûter l'égout ouvert à gauche de la porte d'entrée et d'y construire une petite habitation. Entre le logis de Plantin, ayant vue sur le jardin, et le marché du Vendredi, se trouvait une rangée de sept maisons occupées par des fripiers. Les façades de derrière des maisons dans la rue du Saint-Esprit bordaient le jardin du côté nord; à l'ouest, on voyait le mur qui traversait l'ancien jardin de Lopez.

A la mort de Plantin, les maisons faisant partie de la succession furent partagées entre ses enfants. Jean Moretus obtint pour sa part l'imprimerie et l'habitation de Plantin, avec la maisonnette à côté de la porte d'entrée. Les quatre habitations de la rue du Saint-Esprit échurent aux autres filles et gendres de Plantin. En 1608, Jean Moretus en racheta une de sa belle-sœur Catherine; en 1620, son fils Balthazar en acquit une seconde et incorpora les deux bâtiments de l'imprimerie. Les deux autres ne redevinrent la propriété des Moretus qu'en 1798 et 1819.

Vers la fin du XVIe siècle, le propriétaire de l'officine fit élever à côté de l'atelier, du côté ouest du jardin, une construction de peu de profondeur comprenant un bureau et deux autres petites pièces surmontées d'un étage, de sorte que le jardin se trouvait bordé entièrement sur deux côtés et en partie sur un troisième par des bâtiments d'aspect symétrique. Ce fut Balthazar Moretus, le petit-fils de Plantin, qui apporta les changements les plus considérables à la maison de son aïeul. En 1620, après avoir acquis la seconde des maisons donnant par leurs façades de derrière sur le jardin, il fit élever, pour masquer les anciennes constructions peu monumentales, l'aile de la cour qui se trouve au nord et qui repose sur les arcades ouvertes d'un portique. En 1635, il acheta une maison de la rue Haute donnant par derrière sur son jardin. En 1638, il fit prolonger sur une partie du terrain de cette nouvelle propriété, le corps de logis qui, du côté ouest, bordait le jardin et ainsi s'élevèrent la chambre des correcteurs et la partie de la galerie avec l'étage dont elle est surmontée. Par cette construction, la cour se trouva cernée, des quatre côtés, de bâtiments du même style et suffisamment symétriques pour lui donner le caractère monumental qu'elle a conservé jusqu'à nos jours.

(*A suivre.*) MAX ROOSES.

L'Administrateur-Gérant : SAMSON COHN.

Angers, imprimerie Burdin et Cie.

SOMMAIRE DES Nos 11-12

LE MUSÉE PLANTIN-MORETUS ET SES BATIMENTS

(*Suite*)

Le dernier remaniement que subit la demeure de Plantin et des Moretus s'opéra du côté du marché du Vendredi. Successivement, les sept maisons de fripiers qui séparaient de la rue l'habitation des riches imprimeurs devinrent leur propriété. François-Jean Moretus les fit abattre en 1761 et fit construire sur l'emplacement de cinq d'entre elles le bâtiment imposant, mais d'aspect lourd et monotone, dont la façade en pierre blanche s'étend sur le marché du Vendredi. Les deux dernières des sept maisonnettes furent abattues et remplacées par une maison bourgeoise. La porte cochère de la nouvelle construction remplaça la primitive porte d'entrée. Elle donne accès à un porche qui conduit à l'ancien jardin, transformé en cour.

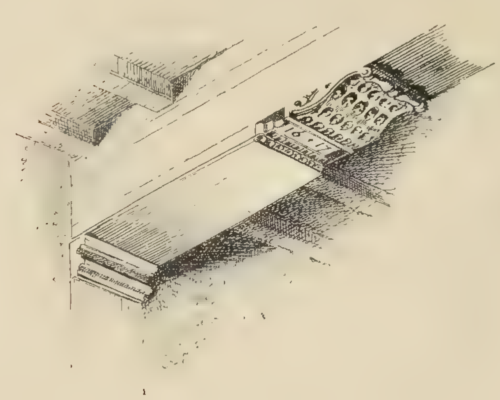
A partir de 1763, les bâtiments du Musée Plantin-Moretus n'ont pas subi de changement.

La construction de la fin du XVIIIe siècle a été élevée dans le style de l'époque. Elle n'a qu'une chambre de profondeur et se trouve adossée aux bâtiments du XVIe siècle qui entourent la cour. Ces derniers forment un des rares et des plus beaux spécimens de l'architecture civile des Flandres au XVIe et au commencement du XVIIe siècle. Le Musée est installé à peu près exclusivement dans la partie la plus ancienne des constructions; la partie antérieure et plus récente est habitée par l'administrateur.

Dans la transformation de l'imprimerie en Musée, on a conservé aux anciens salons leur caractère propre et leur décoration ancienne; on s'est contenté d'y établir des pupitres-montres, contenant les objets les plus remarquables des collections : manuscrits, dessins, livres, etc. Les ateliers de l'imprimerie et de la fonderie de caractères, le bureau et la chambre des correcteurs, les bibliothèques et les dépôts de planches gravées sur bois et sur cuivre sont restés dans leur état primitif, avec les seuls remaniements nécessaires pour exposer aux regards des visiteurs une partie des diverses collections. Parmi ces dernières, celle du matériel d'imprimerie est restée complète et intacte depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours; elle comprend les poinçons et les matrices, les caractères fondus, les très nombreuses et superbes lettrines sculptées, les presses et tout l'outillage de la typographie : elle forme dans son genre de beaucoup la plus importante collection qui existe au monde.

On se demandera peut-être par quel heureux hasard cette officine, avec son riche mobilier, ses tableaux de maître, ses sculptures, ses livres et ses archives, a été conservée si merveilleusement. Le secret s'en trouve dans le profond respect que les contemporains et les générations suivantes vouèrent au fondateur de la maison. Plantin était un homme d'une valeur hors ligne, qui, dans les circonstances les plus difficiles, à l'époque la plus tourmentée de l'histoire de sa patrie adoptive, créa un établissement admirable, produisit des travaux sans pareils, se distingua sous bien d'autres rapports. Nous lui décernerions volontiers le nom d'homme de génie, si le titre ne devait paraître trop ronflant pour un industriel, quelque exceptionnels que soient ses mérites. Ses descendants le tinrent dans l'estime qu'il méritait; tout ce qu'il avait créé, tout ce qui lui avait appartenu, tout ce qui le rappelait devenait pour eux chose sacrée. Le premier d'entre eux stipula dans son testament que l'imprimerie, avec son matériel et ses diverses collections, devait continuer à former une seule propriété et appartenir à celui ou à ceux de ses fils qui se montreraient les plus aptes à lui succéder dans la direction de la typographie. De père en fils, pareille prescription fut renouvelée et fut religieusement observée. Plus d'une fois le nombre des enfants dépassait la dizaine, et il fut difficile de prélever sur l'héritage commun,

pour l'un d'eux, une partie dont la valeur pouvait s'évaluer au moins à un million de francs de



Semelle de poutre principale avec extrémité sculptée, 1617.
(Salle VI.)

notre monnaie; et cependant, comme s'il se fût agi d'un majorat volontaire, le patrimoine de Plantin resta intact et se trouva augmenté plutôt que diminué lorsqu'en 1876 il devint la propriété de la ville d'Anvers et le Musée Plantin-Moretus.

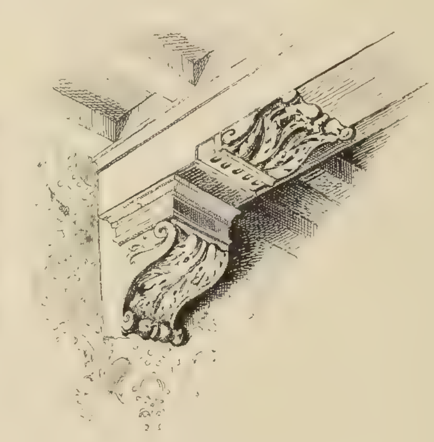
II

La porte d'entrée du Musée est surmontée d'un cartouche sculpté reproduisant la célèbre marque de l'imprimerie plantinienne : une main sortant d'un nuage et tenant un compas, qui s'appuie sur l'une de ses branches et tourne de l'autre; une banderole passe entre les deux pointes et porte la devise *Labore et Constantia*. Une femme ayant le bras posé sur un socle et Hercule tenant la massue sont assis à droite et à gauche de l'écusson et tiennent une couronne qui le surmonte. Hercule est la personnification du *Travail*, la figure de la femme est celle de la *Constance*. La même idée symbolique est exprimée par le compas dont le pied tournant symbolise le Travail, le pied immobile la Constance. On retrouve ce même emblème, comme motif décoratif, sous des formes très différentes, dans tous les appartements du Musée. Le cartouche de la porte d'entrée fut exécuté pour Balthazar Moretus Ier par Artus Quellin, le célèbre sculpteur anversois, qui, le 12 août 1639, reçut 150 florins pour ce travail. Il ornait l'ancienne porte d'entrée et était primitivement peint et doré.

En traversant le porche, on pénètre dans la cour principale, au point de vue architectural la partie la plus intéressant du Musée. Comme nous l'avons dit, elle est bordée des quatre côtés par des constructions dont la plus ancienne date de 1576 environ et la plus récente de 1638.

Sur trois des côtés, les bâtiments n'ont qu'un étage au-dessus du rez-de-chaussée; sur le quatrième, il y en a deux qui sont portés par le portique. Les murs sont en briques rouges apparentes, et sont traversés, au niveau inférieur et supérieur des fenêtres, de bandes de pierre blanche.

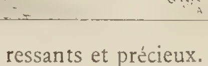
Les toits en ardoise sont surmontés de lucarnes dont les pignons à gradins se profilent sur le ciel. La cour mesure 30 mètres de longueur sur 13 de largeur. Les côtés longs des bâtiments sont percés de quatorze fenêtres. Dans l'un des petits côtés,



Corbeau et semelle sculptée portant la poutre principale.
(Salle VIII.)

on en compte huit, dans l'autre cinq. Toutes les croisées ont des encadrements et des meneaux en pierre blanche; leurs volets sont formés de petits carreaux enchâssés dans des croisillons de plomb. A l'ouest et au nord de la cour, une vigne, plantée en 1640, tapisse une bonne partie des façades et encadre les fenêtres.

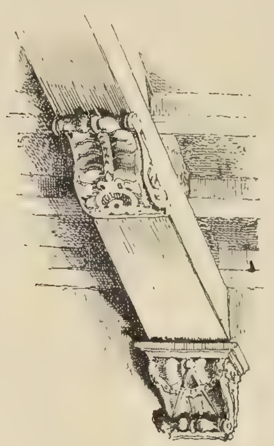
Balthazar Moretus Ier, en exécutant les restaurations et embellissements de la demeure familiale, orna la cour du buste de son père Moretus Ier, de celui de son grand-père Plantin et de celui de son professeur vénéré Juste Lipse. Ces trois bustes, avec les motifs décoratifs qui les encadrent, furent sculptés en 1622 par Hans van Mildert. Ce que son prédécesseur avait fait pour les premiers propriétaires de l'imprimerie, Balthazar II le fit pour son oncle Balthazar Ier et pour son père Jean Moretus II. Il fit placer leurs bustes, sculptés par Artus Quellin, à quelques pas de ceux de leur père et de leur aïeul. A son tour, le même hommage fut rendu à Balthazar III par son fils, et, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, leurs successeurs se firent un devoir d'honorer de la même manière leurs devanciers. Ils fournirent ainsi à la cour d'honneur de leur habitation un embellissement de la plus grande allure et élevèrent un digne monument à la gloire de leur famille. Dans la façade nord de la cour sont encastrés le monument de Balthazar Moretus II (1615-1674), sculpté par Pierre Verbruggen le Jeune, ceux de Balthazar IV (1679-1730) et de Jean-Jacques Moretus (1690-1757). Le premier de ces trois bustes est entouré d'un encadrement encombré d'une multitude d'ornements et de devises, les deux autres ont un entourage plus sobre. Au sortir du porche, au-dessus de l'ancienne porte des appartements de l'habitation, se trouve le monument le plus remarquable, celui de Balthazar III (1640-1691), exécuté par Jean-Claude de Cock en 1700. Il date d'une époque où l'école de peinture anversoise était en pleine décadence, mais où la sculpture jouissait encore d'une dernière période de santé vigoureuse.



Le visiteur de l'intérieur du Musée Plantin-Moretus pénètre d'abord dans une suite de trois salons habités jadis par la famille des architypographes. Ces pièces ont eu à subir, au siècle dernier, certains remaniements, qui les transformaient selon le goût de l'époque; elles ont été restaurées dans leur état primitif, mais ne présentent rien de bien remarquable au point de vue architectural. C'est dans ces salons que se trouvent exposés les meubles les plus précieux, les nombreux portraits de famille peints par Rubens et d'autres maîtres anversois, les dessins originaux exécutés pour illustrer les publications plantiniennes, les manuscrits les plus rares et bien d'autres objets intéressants et précieux.

Au sortir de la troisième salle, on débouche dans le portique aux arcades ouvertes situé au nord de la cour. Comme nous l'avons dit, Balthazar Ier le fit construire en 1620. A côté de la porte par laquelle on y pénètre, on aperçoit un escalier assez étroit qui, avant les travaux de 1761, servait d'escalier principal de la maison. La rampe est portée par des balustrades quadrangulaires et par un pilier, orné sur trois de ses faces de chapiteaux ioniques et de têtes de lion tenant un anneau de cuivre dans la gueule. Ce dernier motif se ren-

contre à chaque instant dans l'ornementation des meubles flamands du XVII[e] siècle. Le pilier est surmonté d'un lion héraldique qui tient les armoiries de Balthazar III et de sa femme Anne-

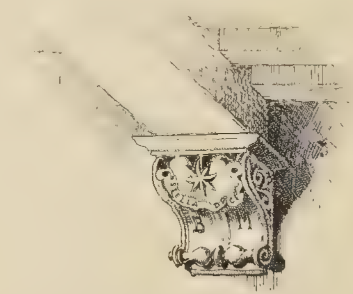


Corbeau au compas plantinien et semelle de poutre principale.

Marie de Neuf. La rampe et le lion furent sculptés en 1621 par Paul Dirickx, qui data son œuvre sur la première contremarche de l'escalier. Le lion tenait primitivement un autre écusson, probablement celui de la marque au compas, qui fut coupé avec les pattes de devant du lion quand, en 1692, les Moretus furent annoblis. Quelques pas plus loin, dans la même galerie, on voit une pompe du XVII[e] siècle, dont le robinet en bronze sort de la bouche d'une figure d'homme du même métal, formant mascaron.

Sous cette galerie se trouve l'entrée de la boutique garnie de son ancien ameublement et des rayons couverts de livres exposés en vente; elle est séparée d'une place de derrière par une cloison vitrée. De là, on pénètre dans un salon dont les murs sont décorés d'anciennes tapisseries d'Audenarde, représentant des scènes rustiques. Une imposante armoire hollandaise et une non moins vaste cheminée, dont la frise est portée par deux colonnes ioniennes à fût de marbre bleu, zébré de blanc, à base et à chapiteau de marbre blanc, se remarquent dans cette pièce. Son principal ornement consiste en une porte de bois sculpté de la première Renaissance flamande, faite pour un appartement plus luxueux que celui où il se trouve actuellement. La porte est surmontée d'une frise, où sont représentés deux petits génies ailés tenant un écusson sur lequel actuellement sont peintes les armes de la ville d'Anvers. Deux colonnes, dont la partie inférieure est ornée de grotesques et dont la partie supérieure est cannelée, portent un entablement surmonté lui-même d'un couronnement élevé. Deux larges panneaux forment les revêtements extérieurs et présentent un des amalgame motifs décoratifs chers à la première Renaissance : figures d'hommes et de femmes, de satyres et d'oiseaux, vases et paniers remplis de fleurs, créatures fantastiques de tout genre, formant, malgré leur bizarrerie, un ensemble toujours gracieux.

On suit la partie de la galerie qui se prolonge à l'ouest de la cour et on entre dans la chambre des correcteurs. Comme son nom le prouve et comme son mobilier l'indique clairement, cette vaste pièce dépendait de l'ancienne imprimerie et servait jadis d'atelier aux liseurs d'épreuves. Elle fut bâtie en 1638. La frise sculptée de la porte d'entrée porte cette date. Trois fenêtres et une porte ouvrent sur la cour. Entre deux de ces fe-



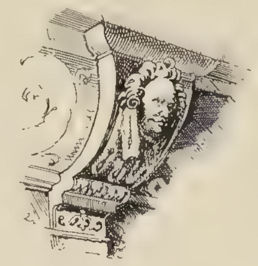
Corbeau de poutre principale à l'emblème de Balthazar Moretus I.

nêtres est établie une énorme table en bois de chêne à laquelle étaient assis les correcteurs. Deux bancs de bois, ayant pour dossiers de hautes cloisons couronnées d'élégantes balustrades, forment les stalles qu'occupaient les travailleurs. La cheminée, avec ses montants en marbre bleu, sa frise en bois noir, sa voussure ornementée, forme une vaste construction sur un des côtés étroits de la salle.

De la chambre des correcteurs, on passe par quelques pièces de moindre étendue : l'ancien bureau de la maison, une chambre de travail et deux autres qui servent de magasins de caractères et d'où l'on pénètre dans l'atelier d'imprimerie. C'est une vaste pièce prenant jour d'un côté sur la cour principale, de l'autre sur une petite cour secondaire. Contre les fenêtres à gauche se trouvent les casses devant lesquelles les compositeurs se tenaient debout; à droite, on voit les presses à bras, au nombre de cinq. Elles datent des siècles passés; mais, ayant toujours été bien entretenues, elles ne diffèrent point de celles qui, il y a une cinquantaine d'années, étaient encore employées dans toutes les typographies. Dans le fond de la salle, deux autres presses, établies sur une estrade et fortement endommagées, sont des reliques des premiers temps de l'officine. Elles ont servi à Plantin lui-même, et ses descendants ont réservé une place d'honneur à ces invalides du travail. Au-dessus d'elles, un beau groupe en terre cuite de Notre-Dame de Lorette conserve la place qu'il occupait dans l'ancien atelier. Cette partie du bâtiment est la première que Plantin fit construire. Elle se distingue des appartements de date postérieure par certaines particularités propres au style plus ancien de la Renaissance flamande. Les ferrures des fenêtres sont de forme plus élancée et plus gracieuse; les motifs sculptés sur les consoles qui portent les poutres du plafond sont plus légers et plus richement travaillés. Les corbeaux au compas plantinien employés plus tard dans les constructions de Balthazar Moretus sont d'aspect plus robuste et plus lourd. Les ferrures du XVIIe siècle, les charnières, les loqueteaux gagnent également en ampleur ; leur ornementation se complique et s'épaissit, elle le cède en élégance aux produits de l'industrie du siècle précédent.

Par l'escalier principal de la maison, on monte, au sortir de l'imprimerie, aux salles de l'étage. On passe par deux chambres sur le devant du corps de bâtiment, construit en 1761, pour rentrer bientôt dans la partie plus ancienne et plus pittoresque. Ici comme dans les appartements que nous avons parcourus au rez-de-chaussée, les plafonds montrent leurs poutres et leurs poutrelles en chêne hâlé par le temps, les murs sont badigeonnés, les portes ont leurs panneaux ornés de figures géométriques dessinées par d'élégantes moulures ; leurs fenêtres sont à croisillons de plomb et à riches ferrures; les grandes cheminées en marbre ont des frises en chêne sculpté; des meubles du XVIe et du XVIIe siècle garnissent les salles en majeure partie occupées par des pupitres-montres, dans lesquels sont exposés les spécimens les plus remarquables des diverses collections.

Successivement, on y voit les produits les plus



Fragment de frise de cheminée, 1621. (Salle XVIII.)

importants des plus célèbres typographies du monde, celles de Gutemberg, de Fust, de Thierry Martens, de Colard Mansion, de Nicolas Jenson, des Alde, des Estienne, des Elzévir et de bien d'autres encore; la série des bois et des cuivres gravés pour l'officine plantinienne, celle des privilèges accordés à Plantin par les autorités séculières et ecclésiastiques, une collection des principaux produits de la gravure anversoise, une autre de belles reliures. Et faisant diversion aux ateliers et appartements de l'ancienne habitation transformés en salles d'exposition, on trouve des salons et des chambres à coucher qui conservent leur ancien mobilier et leur antique décoration.

Une des portes de communication entre deux de ces salles, celle des bois et celle des cuivres gravés, se distingue par sa riche ornementation. Elle date de 1620; nous la reproduisons comme type des produits de la menuiserie de cette époque.

Un des salons de l'étage est orné de portraits de famille du XVIIe et du XVIIIe siècle. Il est tendu de cuir doré garni d'une cheminée en marbre, au-dessus de laquelle, selon la mode du temps, est placé un grand tableau.

Après avoir traversé cette enfilade d'apparte-

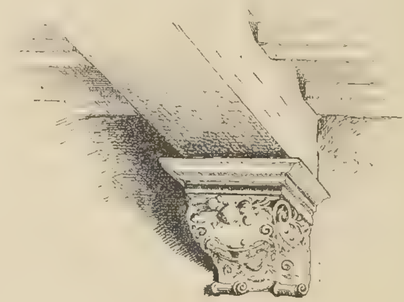
ments d'aspect et de destination différents, nous montons un escalier qui nous conduit à la fonderie, composée de deux pièces, les seules qui soient établies au second étage.

L'atelier de la fonderie est particulièrement pittoresque. Il est peu élevé; les poutres et les poutrelles, dont les interstices ont la forme de voûtes, sont blanchies à la chaux; les croisées ont en partie des vitres carrées différentes de celles des fenêtres dans les autres chambres, dont les carreaux sont coupés et enchâssés de façon à figurer les facettes d'un diamant. Au fond de la pièce s'élève la cheminée à montants en style gothique, à hotte toute simple et nue. Sous cette hotte sont maçonnés deux feux dans un poêle de forme circulaire. Un troisième foyer, placé à quelque distance, est relié à la cheminée par un tuyau en fer qui traverse l'appartement. La lampe antique occupe encore, au milieu de la hotte, la place où elle était suspendue il y a deux siècles; le réglement de la maison y est affiché; les creusets, les formes et les outils de toute sorte garnissent comme jadis les murs de l'appartement. A travers les fenêtres, on aperçoit les toits et les cheminées, les pignons et les revers des maisons voisines, une perspective rappelant celles qu'Albert Dürer dans ses gravures et Pierre Breughel dans ses tableaux aimaient à reproduire.

Le palier qui conduit de la fonderie à l'ancien escalier n'est pas moins pittoresque d'aspect. La porte qui donne accès au palier s'ouvre dans une cloison en bois. Droit devant soi, on a l'escalier qui descend vers la grande bibliothèque et auquel une élégante balustrade sert de garde-fou; un pilier porte sur la tête de cette balustrade et sert de soutien à la partie de l'escalier qui monte au grenier et dont on aperçoit la charpente apparente; à gauche, une porte; à droite, deux fenêtres donnant sur la cour. Il y a là un entre-croisement de lignes et une abondance d'accidents qui donnent à ce coin perdu un aspect charmant.

La grande bibliothèque de la maison, construite en 1620, a gardé ses meubles et son arrangement primitif. La grande salle servait de chapelle, où le matin, avant de se mettre au travail, les ouvriers entendaient la messe. A l'une des extrémités, on voit encore le tableau qui servait de retable à l'autel, mais l'autel lui-même a été remplacé par un corps de bibliothèque. Les rayons en bois de chêne, aux intervalles énormes, la série des portraits de la famille et de savants dont les livres furent imprimés dans la maison, les pupitres où l'on gardait les gravures, la lourde table de travail conservent à ce lieu l'aspect qu'il avait il y deux siècles et demi.

Après la grande bibliothèque, on en trouve une seconde formée d'ouvrages imprimés par Plantin et par ses descendants; puis vient la salle des archives, où se conserve une très complète collection de tous les livres de compte, les grands-livres, les journaux, les minutes de correspondance, les lettres reçues, des documents de l'imprimerie et



Corbeau sculpté de poutre principale. (Salle XII.)

de la maison. Ce dépôt, où sont venus s'entasser durant trois siècles les papiers de famille et d'affaires, est certes le plus considérable qu'aucune dynastie d'industriels ait réuni. Au sortir de la salle des archives, on retrouve le grand escalier qui conduit à la sortie du Musée.

Celui-ci constitue un établissement unique en son genre. La typographie plantinienne, fondée et continuée pendant trois cents ans par des imprimeurs qui en même temps étaient des savants, fut, pendant le premier siècle de son existence, une vérirable académie, qui rendit les plus grands services aux lettres et aux sciences. Elle a été jadis l'officine la plus somptueusement montée dont les siècles aient gardé le souvenir; elle est actuellement le seul grand atelier industriel des temps passés qui se soit conservé avec son ancien matériel. Les locaux où le musée est installé appartiennent à un type de construction non moins

remarquable. C'est l'habitation du riche bourgeois flamand du XVIe et du XVIIe siècle qui ne se rencontre plus que rarement et dont les spécimens existants sont le plus souvent profondément altérés. Et ce n'est pas la première maison bourgeoise venue : ceux qui l'habitaient avaient des goûts artistiques autant que littéraires. Plantin faisait travailler un groupe d'artistes non moins nombreux et non moins distingué que la phalange des savants qu'il employait; son petit-fils Balthazar Moretus était intimement lié avec le grand peintre Rubens et avec les éminents littérateurs de son temps. Ici le travail, la science, les arts ont longtemps habité ensemble; ils y ont laissé leurs produits et leurs trésors; ils ont collaboré à ériger cette somptueuse demeure qui est un palais en même temps qu'un atelier.

MAX ROOSES.

L'ANNUAIRE DES ARCHITECTES

ÉLÈVES DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

L'*Annuaire des architectes*, éleves de l'Ecoles des Beaux Arts, va paraître incessamment. Nous croyons ce volume appelé à rendre de vrais services et nous en félicitons les promoteurs qui sont, nous croyons, MM. David de Penanrun, F. Roux et Delaire. Nous ne résistons pas au désir d'emprunter à notre confrère « l'Architecture » la spirituelle préface de Ch. Garnier qui accompagnera ce volume.

PRÉFACE

Mes chers confrères et amis David de Penanrun, Roux et Delaire m'ont gracieusement demandé de mettre quelques mots à la tête de cet ouvrage. Ils se sont imaginé que je pourrais présenter leur livre, quand, au contraire, c'est le livre qui me présente, en excellente compagnie, du reste : c'est le monde renversé! D'ailleurs, à quoi bon? Dans leur introduction, les auteurs ont dit tout ce qu'il fallait dire, de sorte que ce que j'ai de mieux à faire, c'est purement et simplement d'y renvoyer le lecteur, comme je m'y suis renvoyé moi-même, pour bien comprendre le grand intérêt de leur travail et me rendre compte des difficultés vaincues.

Songez donc! il fallait donner corps à une idée; il fallait rechercher d'innombrables documents; il fallait surtout décider les architectes, à qui l'on faisait appel, à laisser de côté toute modestie ou tout amour-propre, pour qu'ils consentissent à faire une sorte d'autobiographie, en indiquant leurs œuvres et leurs dinstictions honorifiques. Si vous croyez que c'est une satisfaction que de remettre au jour la nomenclature des productions du passé, nomenclature qui vous montre que le temps s'est écoulé, que les collaborateurs d'antan ont disparu et que la fin de la carrière approche! Si vous croyez aussi qu'il est agréable, pour ceux qui n'ont pu encore faire preuve de leur talent, de ne rien inscrire après leur nom!

Voyez-vous, c'était la grosse difficulté, et elle n'a pu être surmontée en partie que parce que les anciens ont cru qu'il était bien, en somme, de faire voir aux plus jeunes que, si parfois on attend longtemps, l'attente ne dure pas toujours, puis parce que les jeunes ont pensé qu'il n'était pas mal de montrer aux anciens que, si en architecture c'est presque toujours l'occasion qui fait le génie, ce ne sont pas seulement les honneurs qui font les artistes. J'en sais bon nombre qui tiennent grande place dans l'estime de leurs confrères, sans avoir ces rubans qui se mettent en lisérés, en rosettes ou en cordons.

C'est pour cela que beaucoup ont compris que, si une utile et cordiale émulation doit exister entre les membres d'une corporation comme la nôtre, c'est à l'exclusion de tout sentiment d'envie, et que l'affection confraternelle découle précisément de la connaissance des labeurs de chacun. C'est un encouragement pour les uns, une aspiration pour les autres, un enseignement pour tous que cette sorte d'exposition rétrospective de l'histoire des hommes et des choses qui ont participé à l'évolution de l'architecture en ce dernier siècle. Ce livre a donc sa moralité. Pourtant, tel qu'il paraît aujourd'hui, tel qu'il s'appuie sur des principes qui ont guidé sa publication, il est évident que cet ouvrage ne peut donner encore tout ce qu'il est appelé à contenir. Le premier pas, le plus difficile, est fait; mais d'autres suivront qui permettront d'arriver au but définitif. C'est alors que ce livre aura toute sa haute portée, et qu'il amènera totalement à ce qui a le *desideratum* actuel d'un grand nombre de confrères, c'est-à-dire à la SÉLECTION. En effet, lorsque l'on trouvera dans cette espèce de *livre d'or* le titre de tous les architectes, titres d'études ou de pratique, ceux qui voudraient faire construire pourront ainsi avoir un guide certain de la valeur de leurs mandataires et, graduellement, insensiblement, abandonneront les étrangers à la profession; ils iront aux artistes dont les succès d'école ou la bonne exécution de leurs travaux leur donneront la meilleure garantie.

Et c'est ainsi que se ferait la sélection, non pas

par des arrêtés ministériels ou des décrets gouvernementaux, dont la poursuite est quelque peu illusoire, non pas par des décisions de confrères, qui seraient bien embarrassés de fixer des limites équitables, mais bien par le public lui-même, qui jugerait sur des titres effectifs et qui pourrait s'adresser à tous ceux qui feraient partie de ce régiment de l'art, depuis les officiers, ayant déjà l'épaulette d'or, jusqu'au sergent, possédant les galons, jusqu'au simple soldat, qui porte dans sa giberne le bâton de maréchal! Dans ce régiment, quelque choix qui fût fait, il serait toujours excellent.

Et alors les préfectures, les municipalités deviendraient impardonnables si, négligeant l'espèce de *vade-mecum* qu'elles auraient sous la main, elles laissaient encore le caprice, les recommandations et même l'ignorance avoir trop souvent leur influence désastreuse et coupable. Est-ce un rêve? Peut-être. Néanmoins, il me plaît de songer ainsi; il me plaît de penser que la nouvelle génération d'architectes n'aura plus à lutter qu'avec des confrères dignes de combat, et non avec des personnalités sans talents et sans mandat, étouffant sous les branchages incultes les boutons précoces ou les fleurs épanouies. Je ne parle pas des fleurs effeuillées : elles ont vécu!

Je souhaite donc la bienvenue à la publication pour laquelle on me demande mon patronage; je lui souhaite la bienvenue parce que j'y vois pour le passé les exemples laissés par nos devanciers, parce que j'y vois pour le présent un réel attrait de curiosité et un intérêt indiscutable, parce qu'enfin j'y vois pour l'avenir un moyen puissant de séparer l'ivraie du bon grain.

Charles GARNIER.

EXPLICATION DES PLANCHES

Pl. 61, 62, 63, 64. — Nous commençons par ces deux planches la publication d'une maison d'habitation, édifiée aux environs de Boston (Etats-Unis), avec beaucoup de luxe et un goût très juste.

Nous avons l'intention d'en faire une véritable monographie, donnant les plans, les façades, et beaucoup de vues intérieures, la décoration des appartements étant très curieuse à étudier dans l'architecture américaine. Nos confrères des Etats-Unis ont une science du confort que nous ignorons absolument. D'esprit très chercheur et très inventif, ils ne reculent pas devant l'originalité. Souvent même ils se laissent entraîner trop loin dans cette voie et en arrivent quelquefois à de regrettables et choquants résultats. Il nous souvient de certains intérieurs « d'artistes » aperçus dans nos pérégrinations à New-York, à Washington et dans tout l'Est, d'une imagination tellement folle et d'une exécution si incohérente que nous serions assurément taxés d'exagération si nous nous amusions à les décrire. Mais, il nous faut constater que ce n'est là que l'exception, et que depuis une dizaine d'années nos confrères d'Amérique se sont sensiblement assagis. Nombre de jeunes architectes avant de s'établir, parcourent l'Europe centrale et méridionale, ne se bornant pas, comme nos lauréats, à la seule Italie, mais visitant l'Espagne, la France et l'Allemagne, — la Grèce, et les pays plus lointains, si leurs moyens le leur permettent. Il nous a été donné de voir ici leurs carnets de voyage bourrés de croquis et de notes. La plupart étaient on ne peut plus instructifs. Ces jeunes gens ont absolument « l'œil américain » : ils savent relever un édifice avec un brio et une rapidité qui n'excluent pas l'exactitude et, après une étude sérieuse des chefs-d'œuvre de toutes ces architectures, ils rentrent certainement très bien éduqués, capables de produire de bonnes et belles choses.

Celui qui a présidé à la construction, à l'arrangement et à la décoration de la maison dont nous publions aujourd'hui deux intérieurs, a certainement beaucoup voyagé. Vous vous en apercevrez davantage encore lorsque nous reproduirons les façades, et vous jugerez du résultat obtenu. Pour nous, nous n'hésitons pas à le déclarer tout à fait intéressant.

Pl. 65 et 66. — La Cour du Musée Plantin. Rien à ajouter après l'intéressant article du savant directeur de ce Musée, M. Max Rooses. Nous compléterons dans le courant de l'année prochaine la monographie de cet édifice.

Pl. 67 à 71. — Cette maison est construite dans un des faubourgs de Chartres; elle est entourée d'un jardin de 6.000 mètres environ de surface.

Le pavillon principal est bâti sur caves avec calorifère.

Le rez-de-chaussée comprend : vestibule, salle à manger, cuisine et office. Le hall est en dehors du pavillon principal, ainsi que la laverie et les water-closet des domestiques.

Au premier étage, on trouve une chambre principale avec grand cabinet de toilette, une deuxième chambre, une lingerie et des water-closet.

Au deuxième étage, une grande chambre et une plus petite, plus un atelier, le propriétaire consacrant à la peinture les loisirs que lui laisse l'exercice de la profession.

On a employé pour la construction les matériaux du pays : moëllon de Berchères et briques.

Les travaux ont été exécutés à forfait, et la dépense s'est élevée à 54.000 francs, dont 45.000 francs pour l'habitation proprement dite et 9.000 francs pour le surplus : murs de clôture, grille, porte d'entrée et communs, lesquels comprennent : serre, bûcher, écurie, poulailler et chenil.

Cette construction répond à un programme constamment à l'étude chez nos confrères de province. M. A. Piébourg l'a très heureusement exécuté en édifiant une charmante petite construction dont nos graveurs, nous devons l'avouer, n'ont pas su rendre tout le charme.

Pl. 72. — Petite villa aux environs de Paris qu'il nous a paru intéressant de publier.

E. L.

L'Administrateur-Gérant : SAMSON COHN.

Angers, imprimerie Burdin et Cie.

TABLE DES PLANCHES

CONTENUES DANS LE SEPTIÈME VOLUME (NOUVELLE SÉRIE)

DU

MONITEUR DES ARCHITECTES

SUIVANT LEUR ORDRE DE PUBLICATION

ANNÉE 1893

ANGERS, IMP. BURDIN ET Cie.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES

MATIÈRES CONTENUES DANS LE SEPTIÈME VOLUME (NOUVELLE SÉRIE)

DU

MONITEUR DES ARCHITECTES

ANNÉE 1893



PALAIS DE HADD



…ALL (ANGLETERRE)









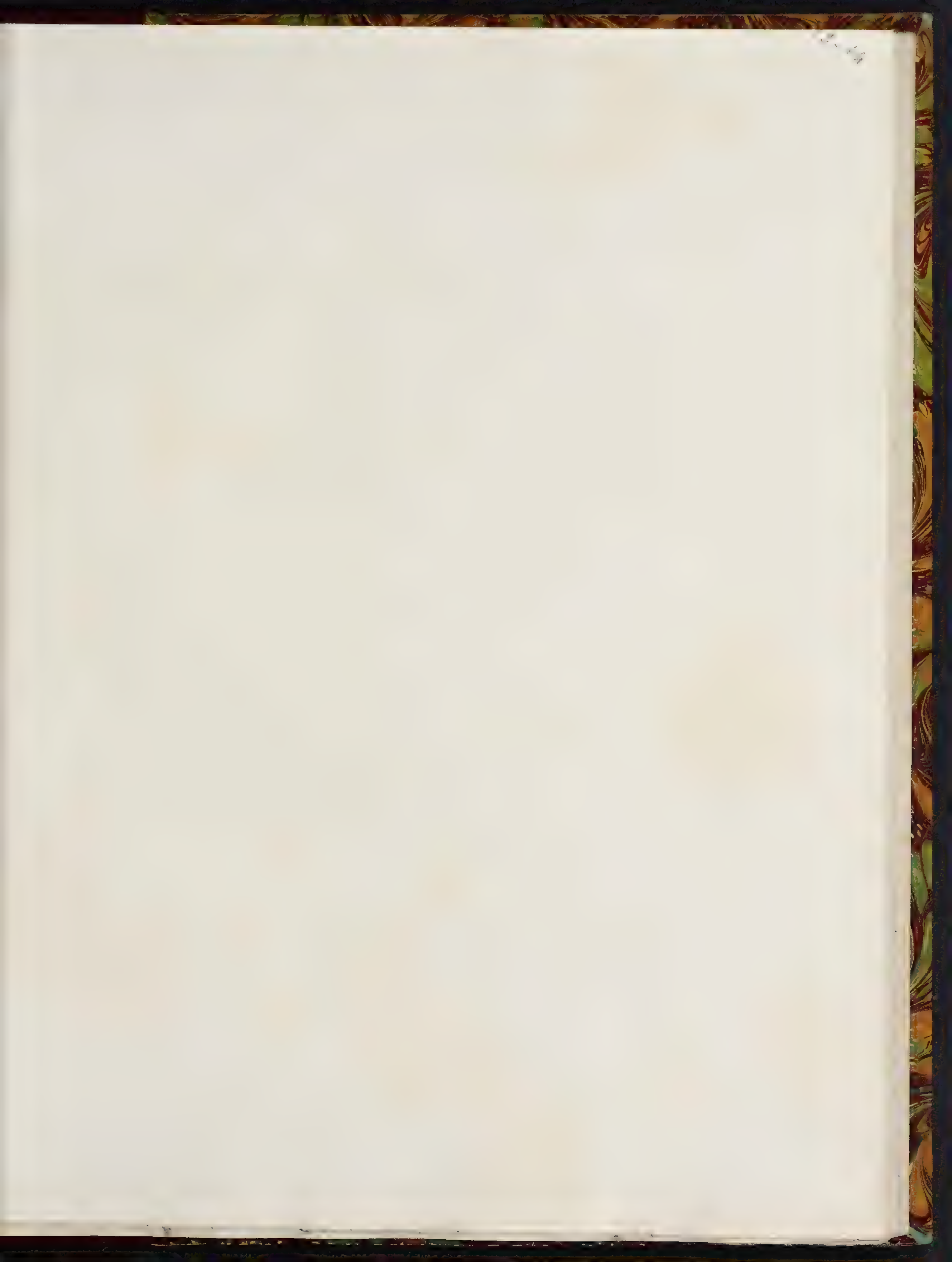

Francis N. Kimball Architect.

[illegible]







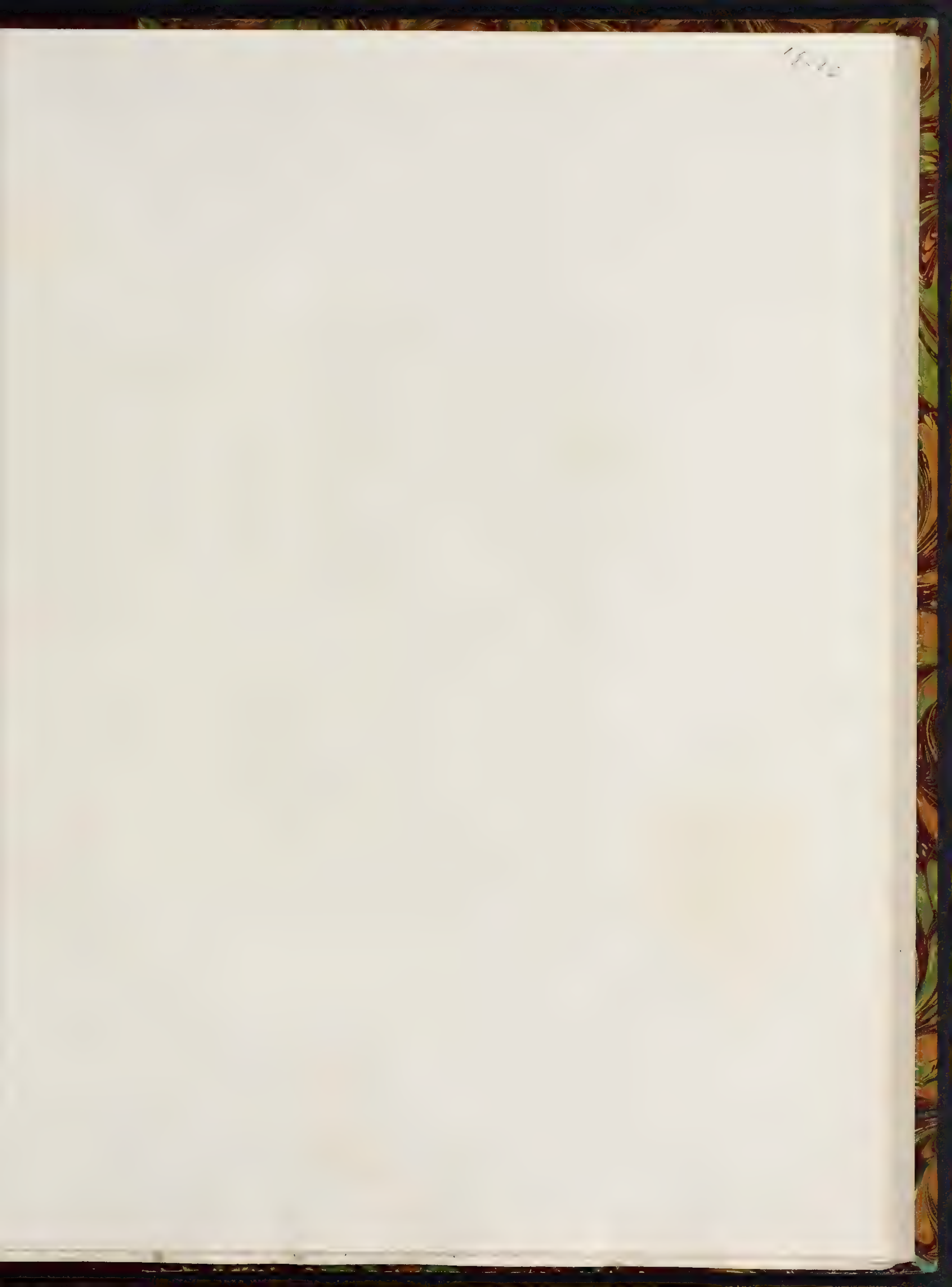






GRANDE CHEMINÉE EN PIERRE

TRAVAIL







MEUBLE A DEUX CORPS

[illegible]





STALLE



SERRURE. XVe SIÈCLE.



MARTI



DE PORTE
[illegible]



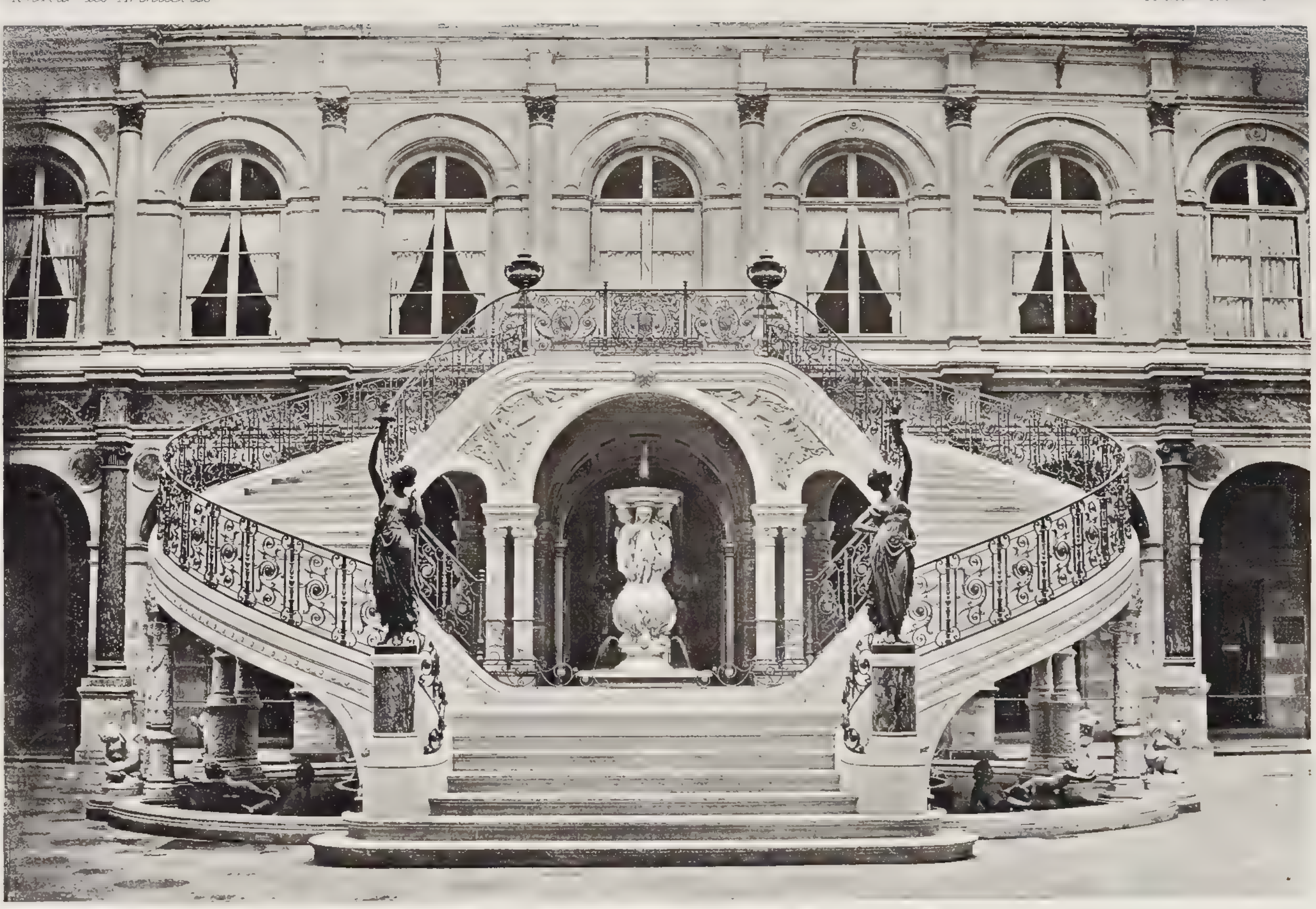
SERRURE XVe SIÈCLE




30
52
50
42



CLEFS



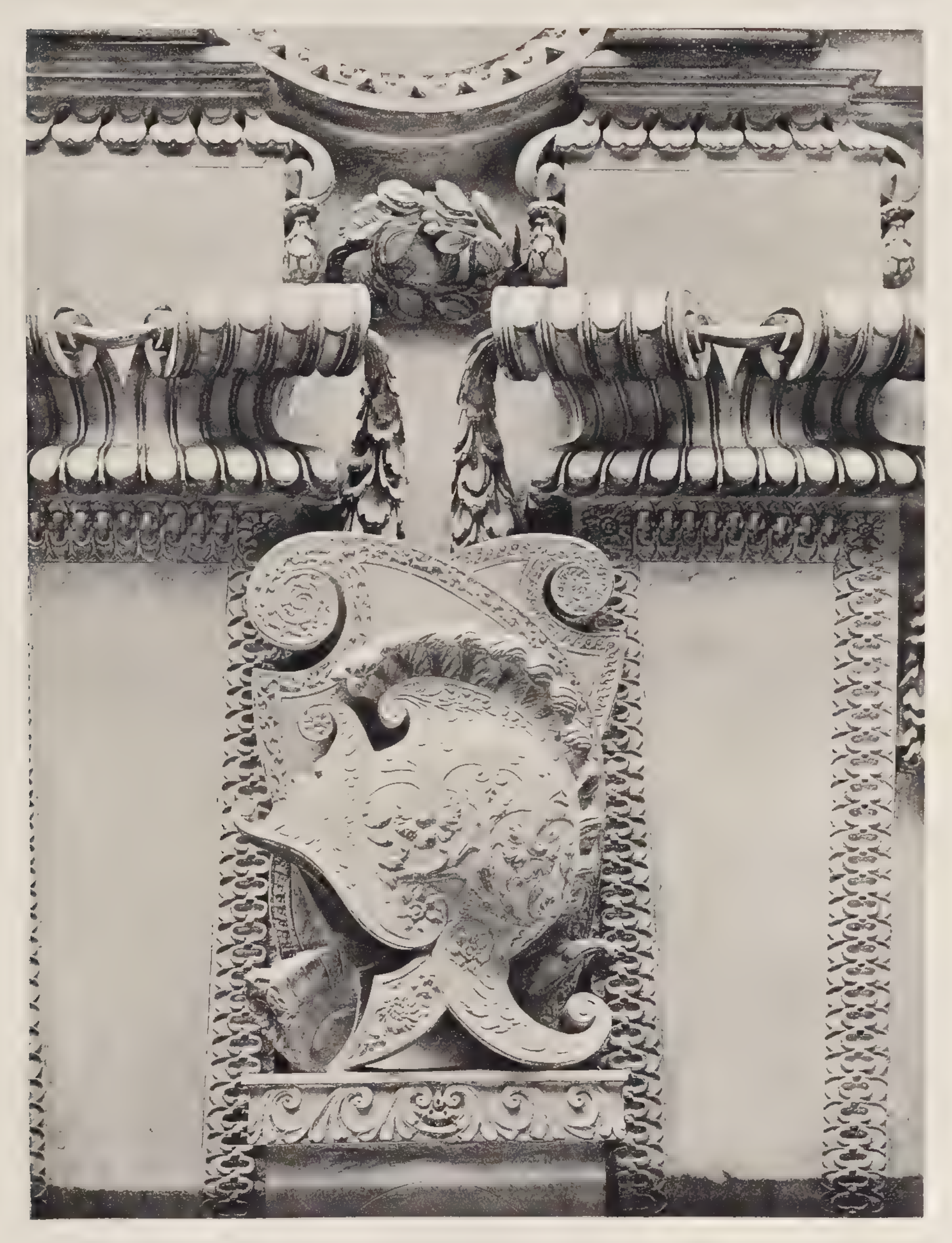




VILLA A WASHINGTON



[illegible]

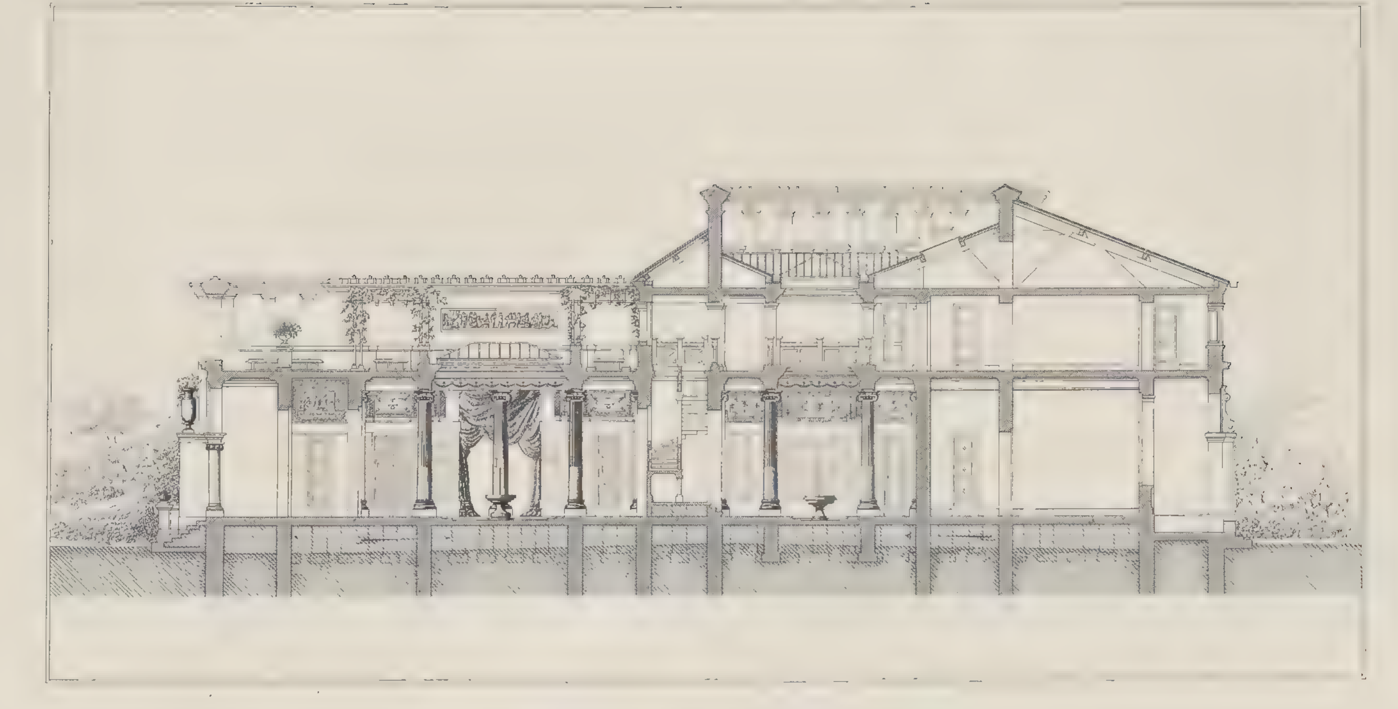


[illegible]

[illegible]

MAISON ROMAINE À EPINAL

J. Boussard Architecte

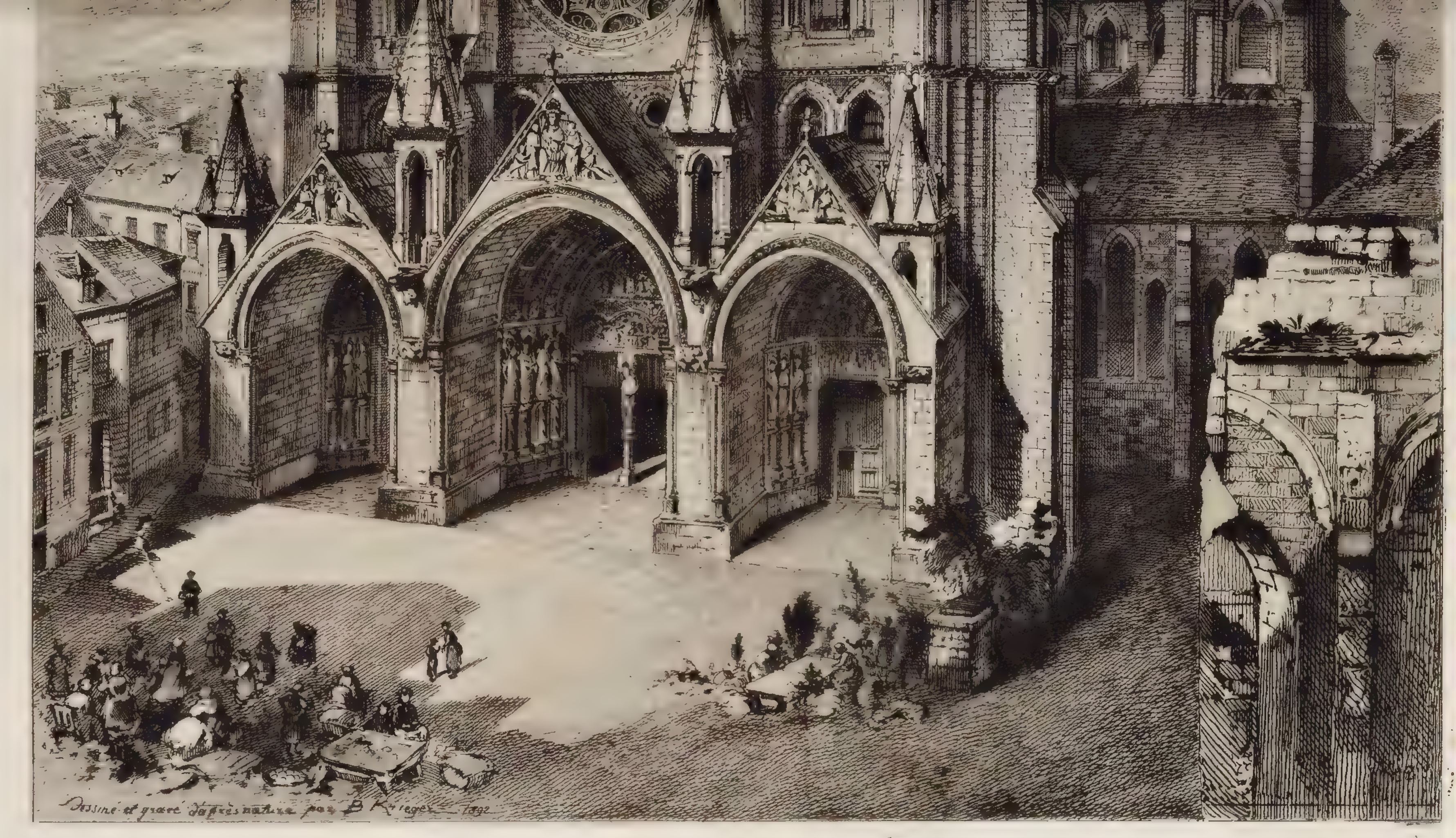


MAISON ROMAINE A EPINAL

Coupe

J Boussard Architecte





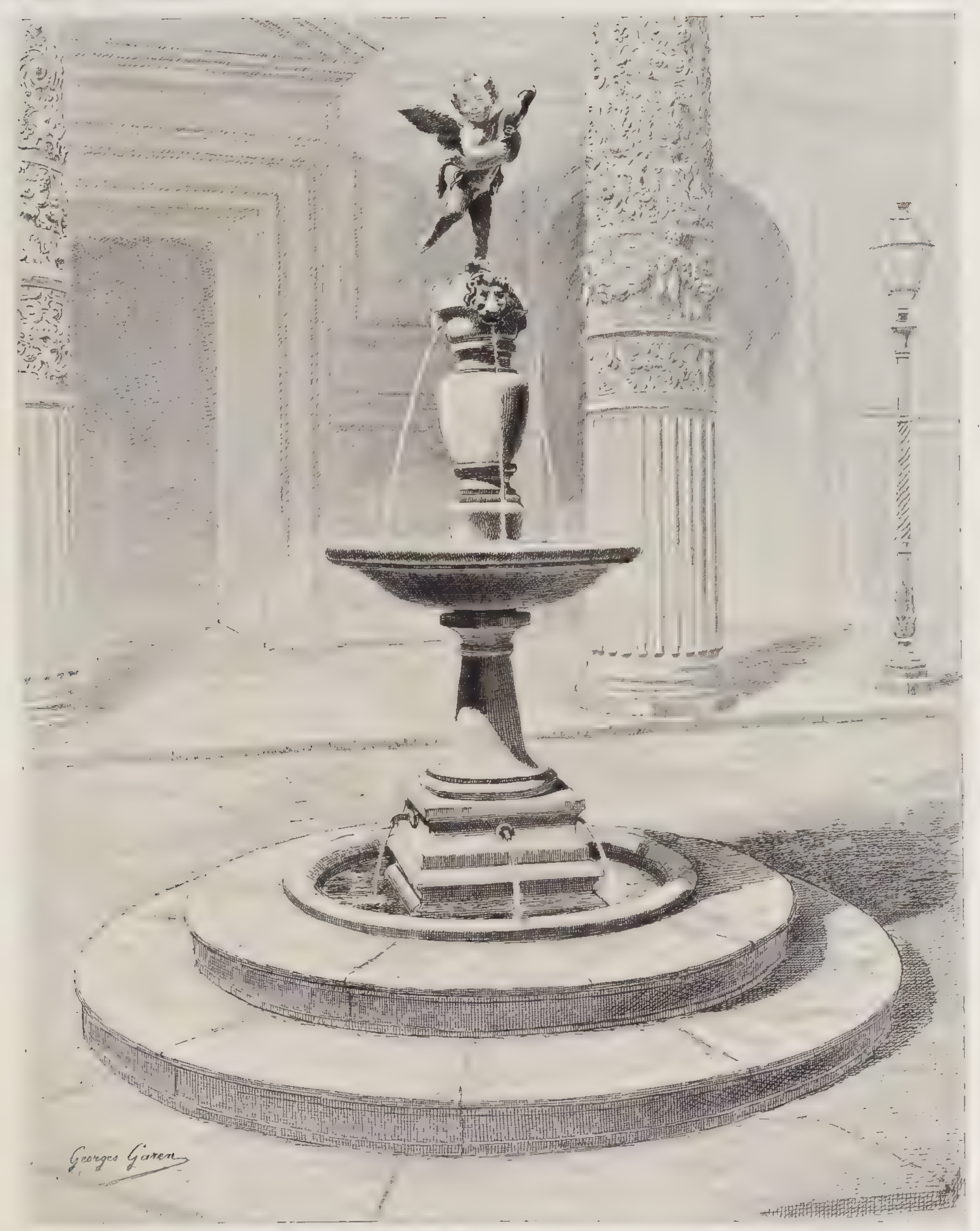
Cathédrale de Laon



BALCON DE L H



. CZARTORISKY


Georges Garen



DESSUS DE PORTE

Hôtel de Rohan



BAINS ROMAINS

à Nîmes




Krieger B. del. & sc. 1893 Mars



CHÂTEA



E CLÈRES


Georges Garen


G Garen

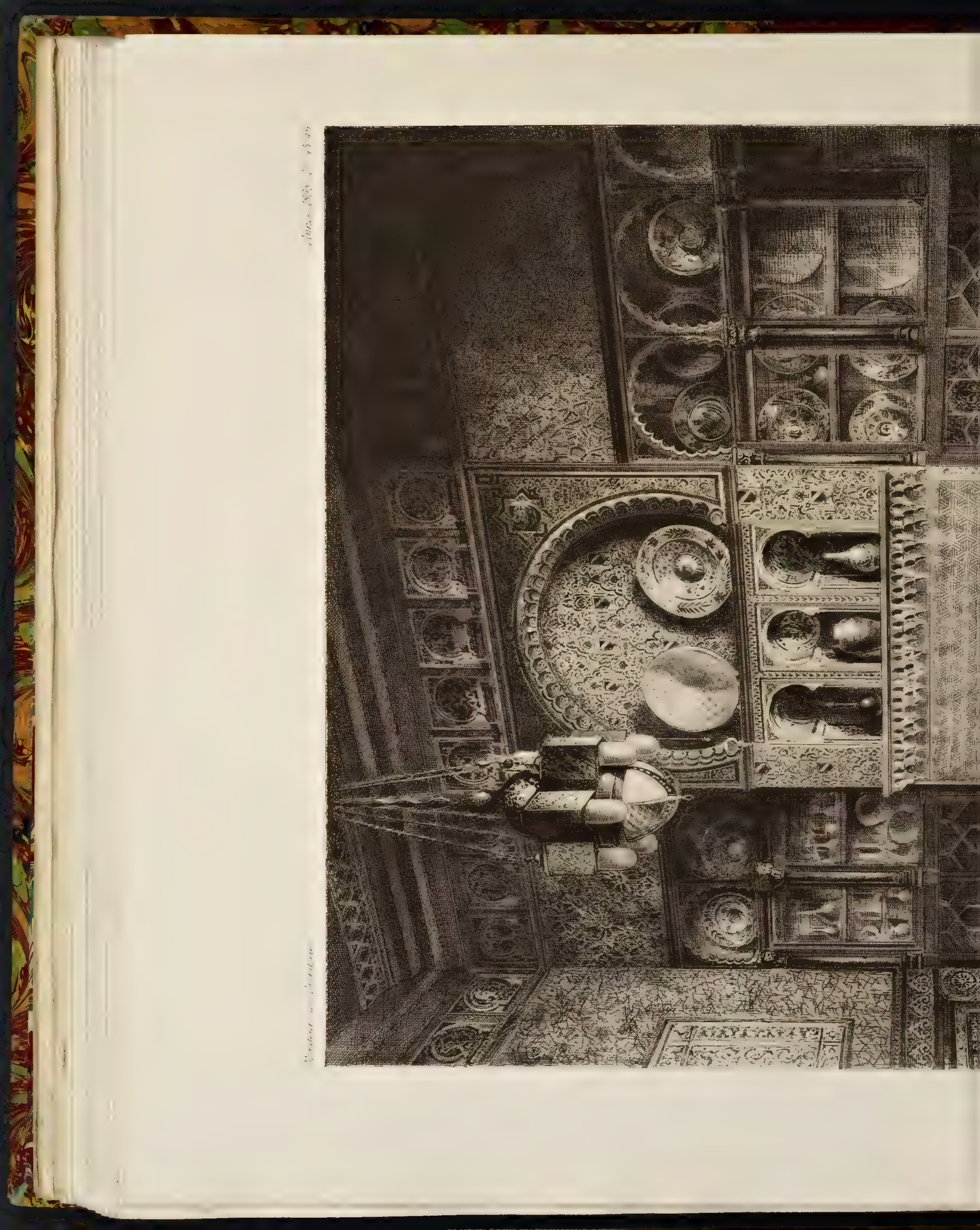
Architecte



CLOTURE DE CHŒUR DE



CATHEDRALE DE RODEZ



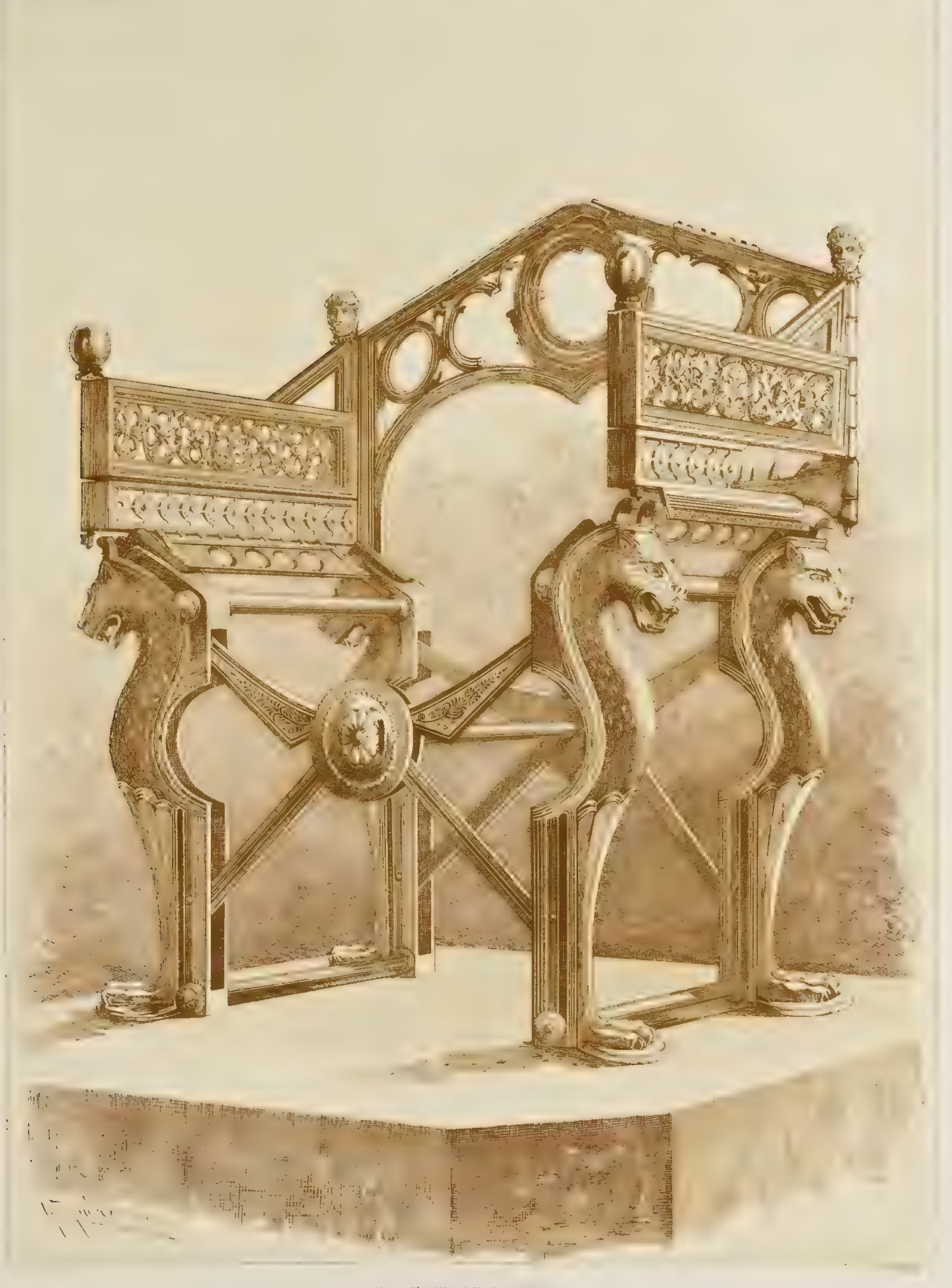


CHAMBRE MAURESQUE



TÊTE DE MEDUSE

MARTEAU DE PORTE DE LA COLLECTION DE LUYNES

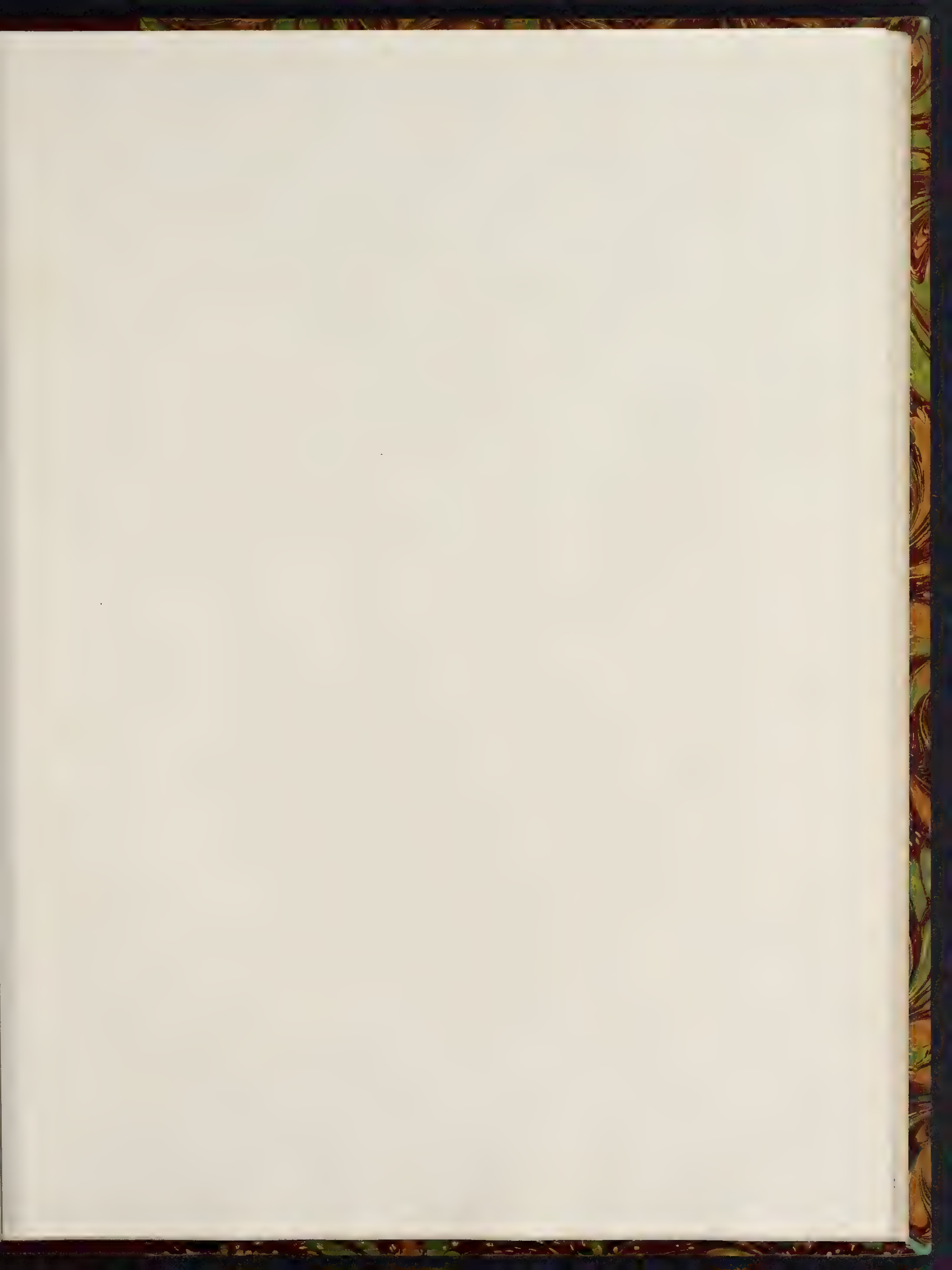


LE TRONE DE [illegible]


BILLARD
Sergent 1886


0 1 2 3 4 5 metres

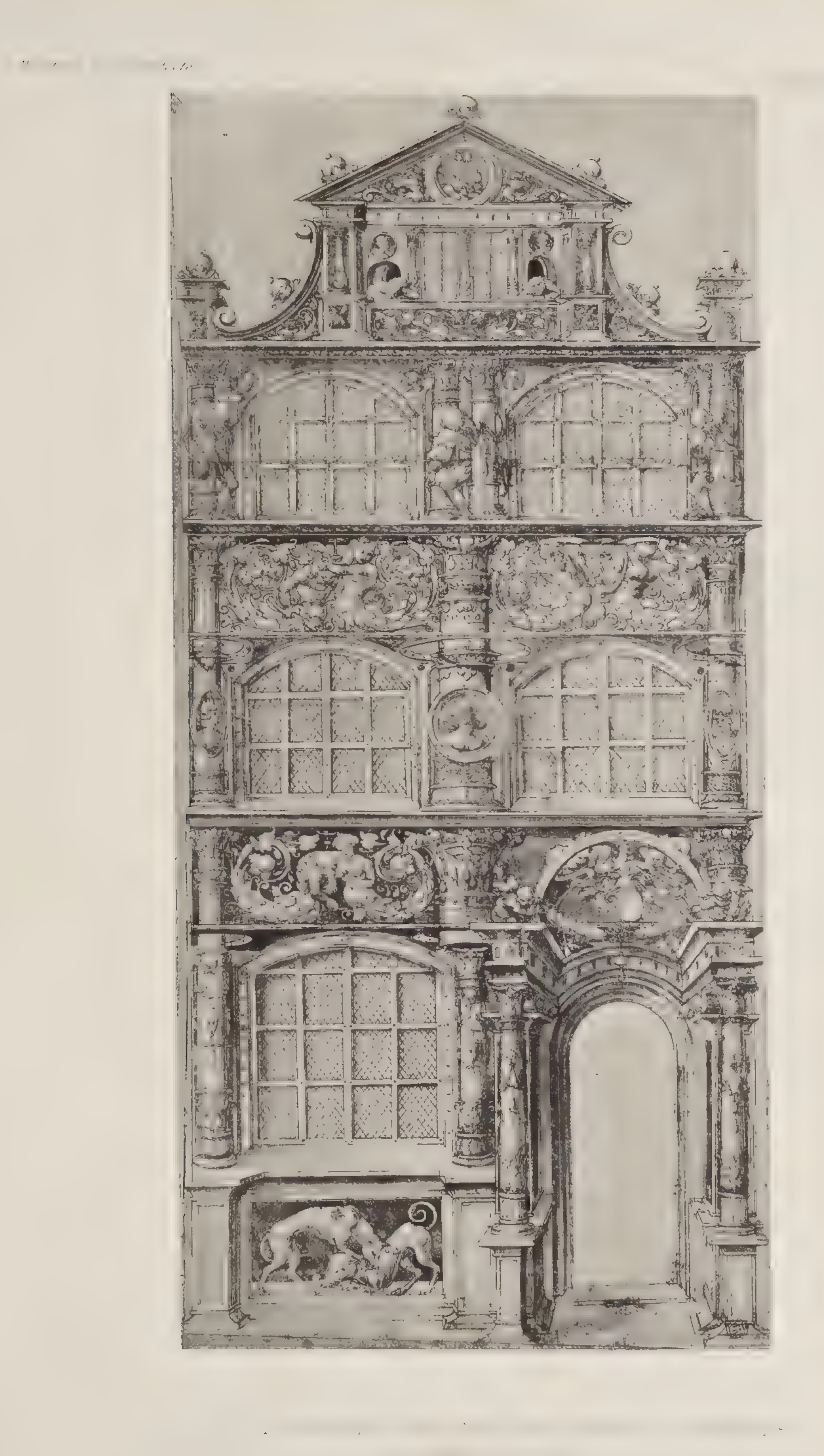

0 1 2 3 4 5 6 mètres



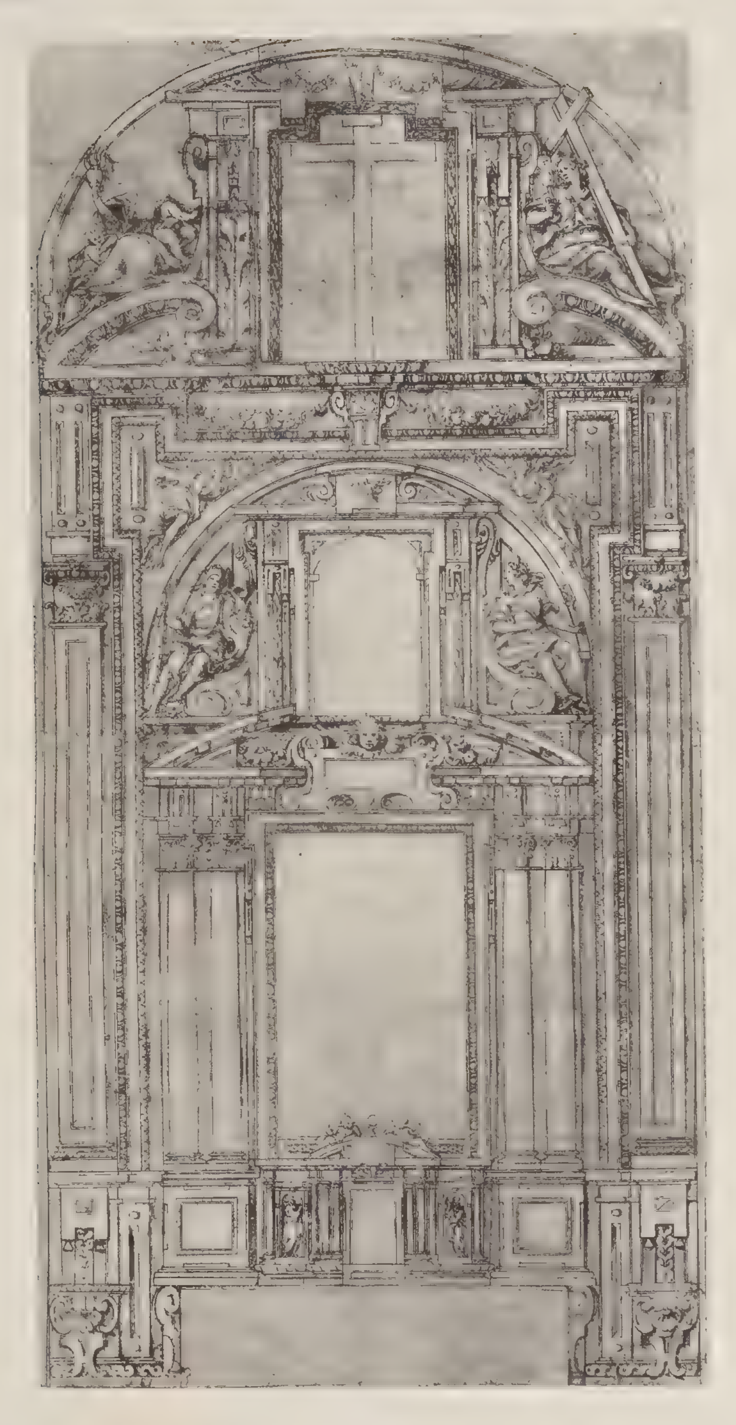


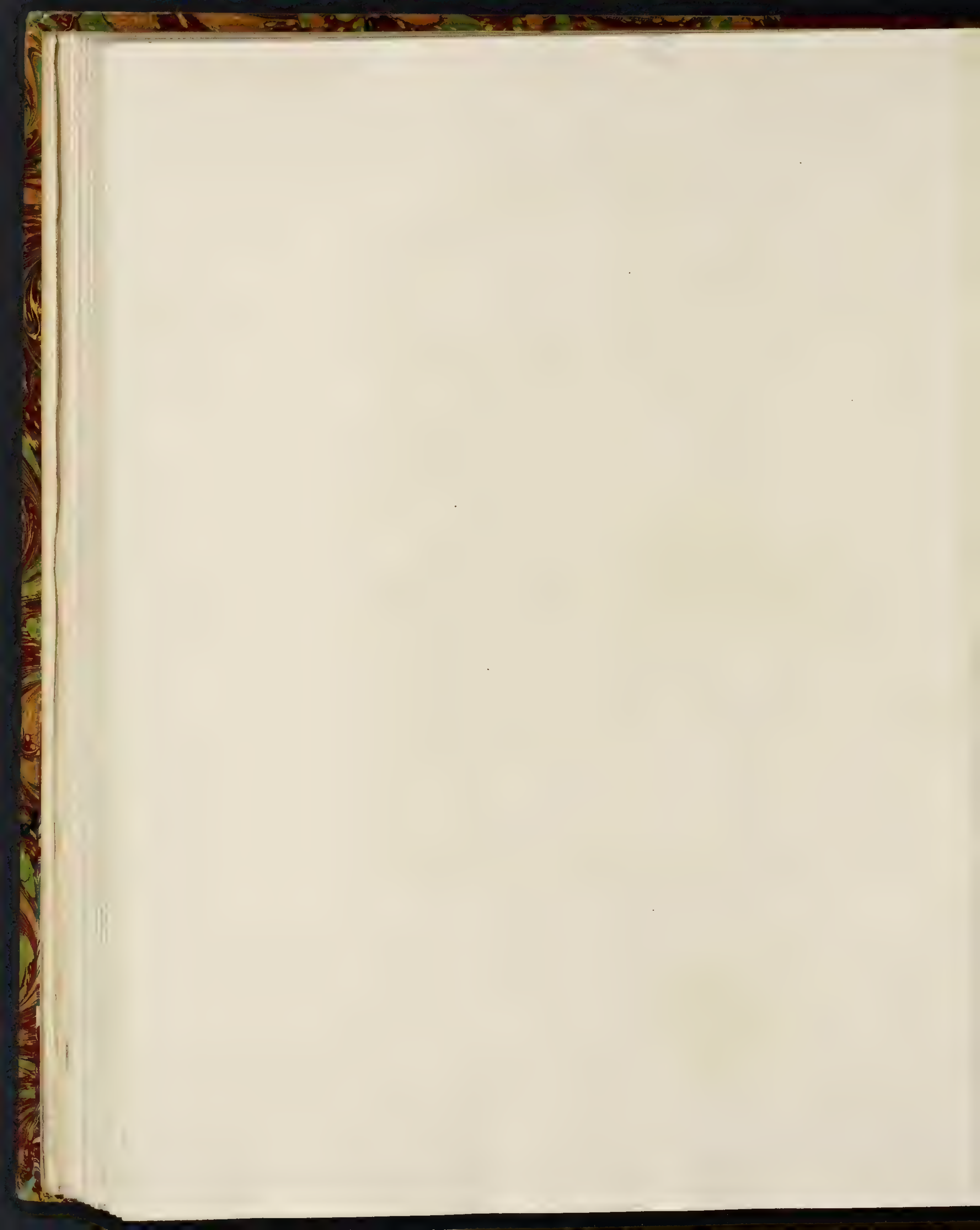

Rene Sergent, de.


René







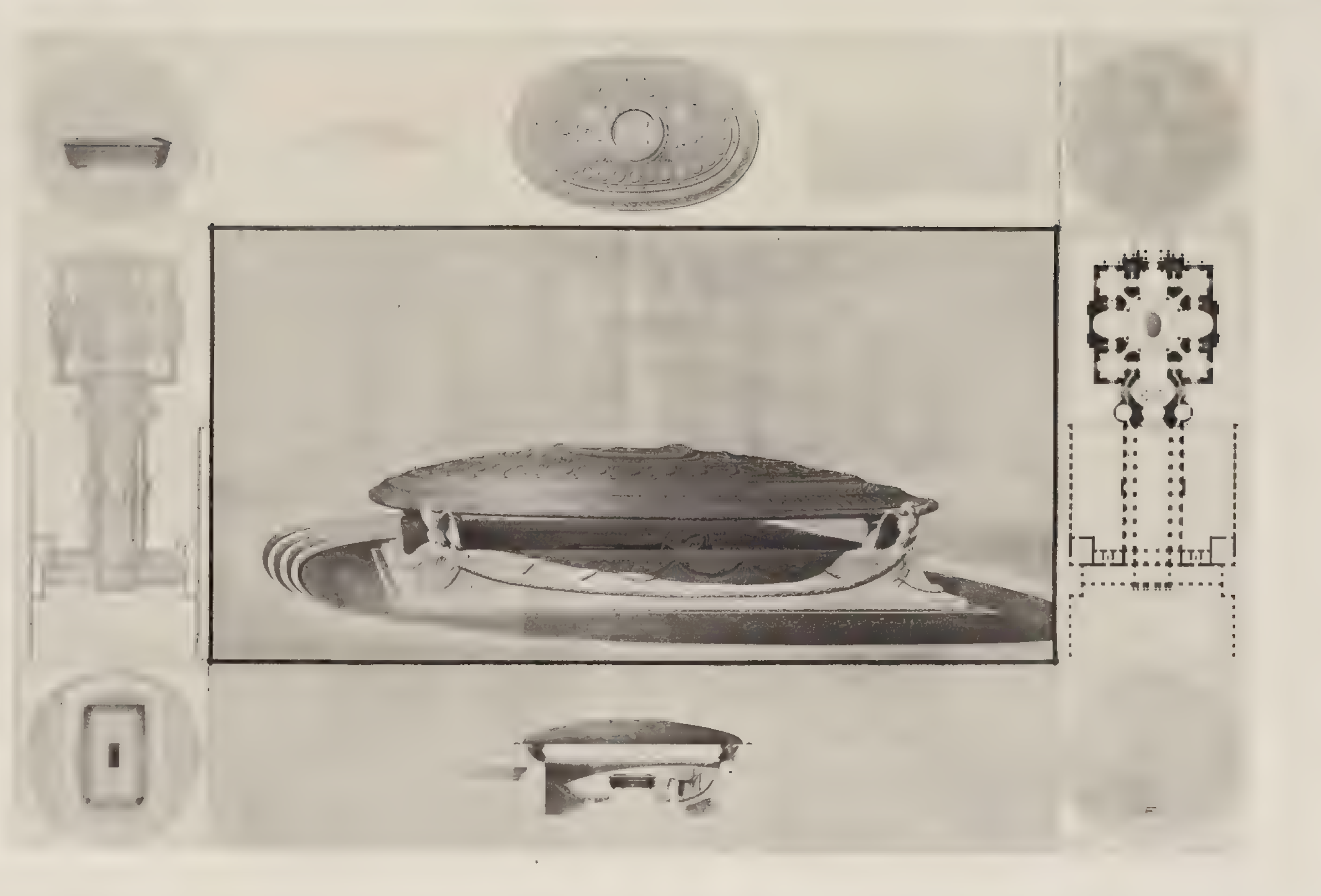


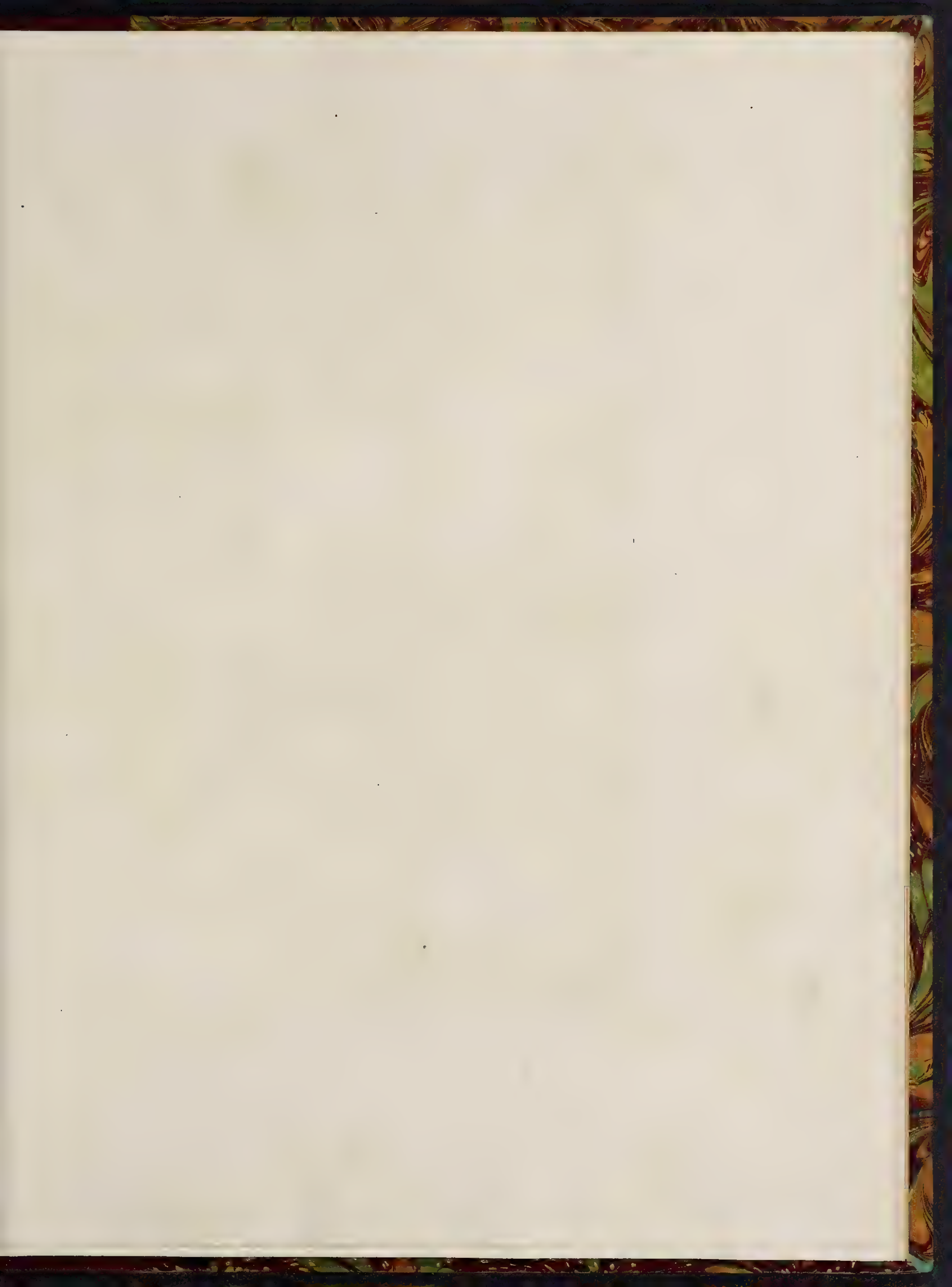
PALAIS DES TUILERIES DE PHILIBERT-DE-LORME

PAVILLON DU MILIEU CÔTÉ DU JARDIN TEL QU'IL A SUBSISTÉ JUSQU'[illegible]



Musée du Louvre









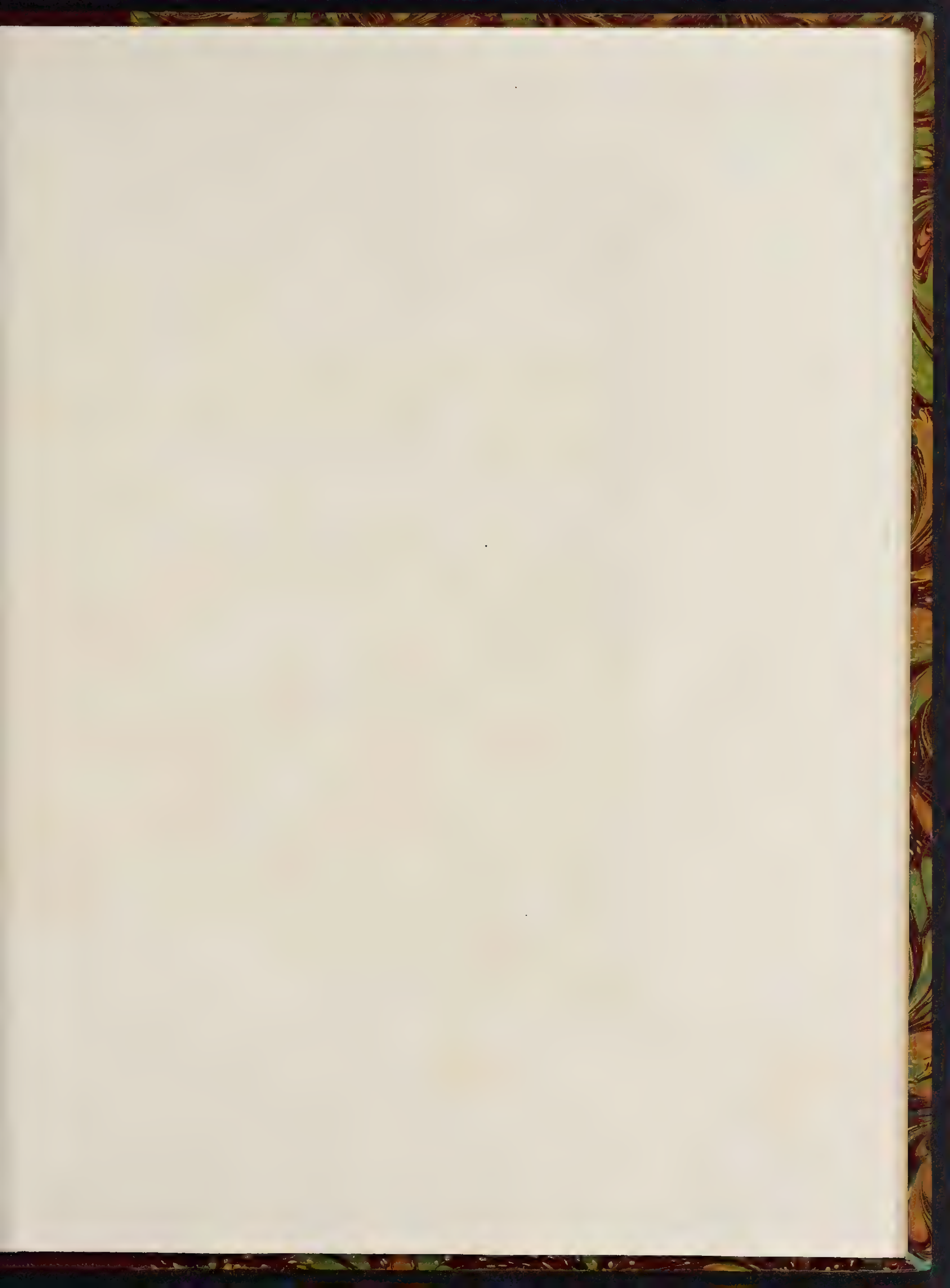
A'L ... HEA ... BAHH... ... I ... MA ...

...n Amer...





...d Amérique





LA COUR DU MUSÉE



LANTIN - MORETUS

Salle à manger

Office

Hall

Vestibule

Cuisine

Laverie



Hugen B... 1894







[illegible]

M. [illegible] Architecte

